كتب في الثقافة السينمائية

Ev Soliman

سينمانيا - محمود عبد الشكور

Evoo

سينمانيا

محمود عبد الشكور

قواعد النقد العشرون

(1) أول درس فى النقد هو أنه ليس مجرد مهنة، ولكنه منهج شامل للتفكير يتيح لك القدرة على التحليل و الفرز والتفكيك والمقارنة والحكم، النقد نظارة ثمينة ترى بها الأشياء أوضح وأعمق ، النقد موقف إنسانى وعام من الحياة وليس فقط من الأعمال الفنية والأدبية.

(2) الدرس الثانى فى النقد هو أن القواعد ليست سوى وسائل مساعدة للوصول الى جوهر المعانى، القواعد علامات وليست غايات، لا تطبق القواعد تطبيقا أعمى أبدا ، تذوّق العمل ككل أولا ثم ابحث بعد ذلك عن المقادير التى صنعت هذا المذاق الرائع.
(3) الدرس الثالث: بقدر ما تتسع معارفك، ستزيد قدرتك على التذوق، النقد حصاد جهد شاق، ومعرفة ضخمة لا نستخدم منها فى الكتابة إلا النذر اليسير.

(4) الدرس الرابع هو أن القيمة والعمق تحددها حيثيات الحكم على العمل وليس الحكم نفسه، أىّ إنسان يستطيع أن يقول رأيه أو حكمه على ما يشاهده، ولكن الناقد فقط هو الذى يستطيع أن يقدم حيثيات متماسكة للتدليل على صواب هذا الحكم . 5) الدرس الخامس فى النقد هو ضرورة ضبط العبارات والمصطلحات، لا تترك مصطلحا دون أن تحدد معناه، ولا تستخدم العبارات الفضفاضة التى لا تقول شيئا. شاهد الفيلم كما هو وليس وفقا لأحكام مسبقة، إحدى قواعد مشاهدة الأفلام أن تقلل من تأثير الفيلم الموازى الى يدور فى ذهنك اثناء مشاهدة الفيلم الأصلى، هذا الفيلم الموازى يتكون من اهتماماتنا الخاصة ومن أفكارنا المسبقة ، عدد كبير من الناس تكلمك عن الفيلم الموازى فى عقلها وليس عن الفيلم الذى شاهدته فى السينما

6) الدرس السادس والخطير هو أن الناقد لا يشاهد الأعمال الفنية، ولا يقرأ الأعمال الأدبية من أجل مزاجه الخاص، ولكنه يفعل ذلك لكى يكون مستشارا للقارئ بشأنها، دورك فى مواجهة الردئ والقبيح لايقل أهمية عن دورك فى الإشادة بالجمال، وأنت مسؤول فقط أمام القارئ، وليس أمام المبدع أو الفنان.

7) الدرس السابع هو أن الكتابة النقدية المتكاملة يجب أن تتضمن أربع عمليات أساسية متداخلة ومعقدة: العرض، وتحليل العناصر وتفكيكها، والمقارنة، والحكم.
(8) الدرس الثامن: النقد فى نماذجه الرفيعة هو حوار مع النص أو

العمل الفنى، وحوار فى نفس الوقت مع القارئ، الناقد المبدع هو الذى يصنع نصا موازيا لما يكتب عنه، يجيب عن الأسئلة، ويصنع أسئلة أخرى تفتح أمام القارئ آفاق الرؤية المختلفة، يمنحك مفتاحا ذهبيا لكى ترى النص أو العمل الفنى من زاوية جديدة ومبتكرة، كأنه يقول لمن يقرأ بالضبط:" خُذ عينى وانظر بها".

(9) الدرس التاسع: أى مقال ملغز أو أصعب من النص أو من العمل لاعلاقة له بمفهوم النقد الذى يعنى فى جوهره الإضاءة على جوانب العمل وليس الغموض، التفكيك وليس التعقيد. أى ناقد لا تفهم نقده إما أنه لا يعرف صنعته، أو لا يفهم دورها ومغزاها، أو يريد أن يوهمك بمعرفة زائفة.
10) الدرس العاشر: الحكم على النصوص والأعمال الفنية ليس أبديا ولا سرمديا، ولكنه ابن لحظته وحيثياته وأسبابه . قد يتغير الحكم إذا طرأ متغيّر مستقبلى يفتح آفاقا وزوايا محتلفة، ليست هناك نقطة فى آخر سطر الفن، ولا فى آخر سطر الأدب، وبالتالى ليست هناك نقطة فى آخر سطر النقد.

(11) الدرس الحادى عشر: الأعمال الفنية والأدبية العظيمة تلهم بكتابة نقدية عظيمة، والأعمال الرديئة أقصى ما تسمح به للناقد أن يكتب مقالا ساخراً جيداً.
(12) الدرس الثانى عشر: لاتنس أبدا أنك عاشق للأدب والفن قبل أن تكون ناقداً، ولا تنس أبدا أنك قارئ قبل أن تكون كاتبا.

(13) الدرس الثالث عشر: أنت تقوم بعكس ما يقوم به المبدع بالضبط، هو يخفى صنعته، وأنت تكشف أسرارها، هو يقوم بالتركيب والبناء وأنت تقوم بالتفكيك والتحليل، هو يجتهد ألا يقول، وأنت تنقب حتى عن تلك الأشياء القابعة ما بين السطور.
14) الدرس الرابع عشر: إياك أن تكتب بمنطق الوصاية على القارئ أو المشاهد، قل حكمك وحيثياتك بهدوء، حريتك فى أن تنقد تقابلها حرية القارئ فى أن يرفض ما كتبت، احساسنا بالأشياء الجميلة معناه وجود أجهزة لاستقبالها وتذوقها بداخلنا .
وإحدى مهام النقد الأساسية مساعدة المتلقى على اكتشاف جهاز استقبال الجمال بداخله، وتزويده بالبرامج اللازمة لتشغيلها .ذائقة الناقد ليست بديلا أبدا عن ذائقة المتلقى .اثبت للقارئ أنك مرشد سياحى مميز لمعبد مجهول الأسرار، قدم براهينك ومعلوماتك وأفكارك ولا توجّه أو تُملى أو تُسفّه أو تتعالى على من تكتب لهم.

(15) الدرس الخامس عشر: أعظم نجاح يحققه أى ناقد ليس بأن يردد القراء أحكامه وحيثياته عن الأعمال الفنية والأدبية، ولكن بأن تنمو

لديهم ذائقة نقدية بالتراكم، فيكتشفون بأنفسهم مجالى الحسن والإبداع فى الأعمال التى يشاهدونها. أعظم ما يحققه النقد هو إشاعة منهج جمالى يتيح للناس أن تتذوق بنفسها مستويات أعلى وأعمق للأعمال الفنية والأدبية.

16) الدرس السادس عشر: لايوجد أمتع عند الناقد الحقيقى من مشاهدة فيلم عظيم، ولا يوجد ما هو أكثر إيلاما من مشاهدة عمل ردئ، أسهل شئ أن تكتب عن عمل استمعت به، وأصعب شئ أن تكتب عن عمل عانيت فى مشاهدته خبرة مؤلمة.

(17) الدرس السابع عشر: من الممكن أن تختلف أساليب الكتابة، أو القدرة على الوصول الى القارئ، ولكن أى نقد أدبى أو فنى عليه أن يناقش سؤالين أساسيين : ماذا يقول العمل الأدبى والفنى؟ وكيف يقول؟ لايعتبر نقداً أى مقال لايحلل شكل العمل ومضمونه معا. إنهما سؤالا الفنان وسؤالا الناقد فى نفس الوقت.

(18) الدرس الثامن عشر: إذا توقف الناقد عن مشاهدة الأفلام أو عن القراءة تجمّد فى مكانه.. كل مشاهدة أو قراءة فى السينما أو فى أى مجال من المعرفة تزيد الناقد خبرة ونضجا وعمقا فى الكتابة عن الأعمال الفنية أو الأدبية .. الناقد الحقيقى لا يتوقف عن المتابعة أو التعلم.

(19) الدرس التاسع عشر: الموضوعية لا تعنى ألا يكون لك انحياز، ولكنها تعنى أن تنصف من وما يستحق الإنصاف حتى لو كان ضد انحيازاتك الخاصة، قد تكره كمشاهد نوعية معينة من الأفلام، ولكن عليك أن تعطى صناعها حقهم إذا كتبت عنهم.

(20) الدرس العشرون: قال لى أبى "اقرأ بتركيز كأن الكتاب صدر من أجلك وحدك .. واكتب باهتمام كأن ما تكتبه سيقرؤه العالم كله" ، يمكننى أن أستعير وصيته أيضا عن الأفلام :" على كل ناقد أن يشاهد الفيلم بتركيزكأنه صنع خصيصا من أجله مهما كان مستواه .. وعليه أن يكتب عنه باهتمام كأن ما سيكتبه سيقرؤه العالم كله" .. هذا ما تعنيه أمانة المشاهدة، وأمانة الكلمة والكتابة.

السينما.. وأنا

أسأل نفسى دائما :" ماذا تمثل لى السينما ؟ وكيف أنظر الى إدمان مشاهدة مئات من الأفلام بكل لغات العالم بعد كل هذه السنوات هواية واحترافا؟"

الآن لدى إجابة واحدة لا تتغير : السينما ليست بديلا عن الواقع ،ولا هى محاولة للهروب منه، لأننى اكتشفت ببساطة أنها "الواقع" نفسه ولكن من كل الزوايا، وليس من زاوية واحدة فقط.

أما فى بداية اكتشافى لعالم الأفلام فقد كانت لدى إجابات كثيرة مختلطة تمتزج فيها التسلية بالإكتشاف، والثقافة بالبهجة، ولذة الفسحة بسعادة وونس الصحبة. الآن لم أفقد أبدا شيئا من ذلك، ولكنى أضفت إلى كل ذلك روعة أن تخرج من دار العرض لكى ترى البشر والحياة من منظور أوسع.

أصبحت الأفلام عندى كالكتب، فإذا كان الكتاب "إنسانا مقروءا" فإن الفيلم السينمائى هو "الإنسان مصورا"، وأصبحت الفكرة عندى بهذا الوضوح البسيط: نحن نخرج من الأفلام لنعود فنرى العالم بصورة أفضل .

أنتمى الى الجيل الذى عرف أفلام السينما من خلال التليفزيون، وإن كان أبى روى لى، والعهدة عليه، أنه كان يصطحبنى مع الأسرة لمشاهدة الأفلام فى دور العرض وأنا فى سن السادسة تقريبا، وأننى كنت أفسد عليهم العرض بالبكاء والنحيب، بالتأكيد لا أتذكر شيئا من ذلك، ولكنى أتذكر الأفلام الأولى التى شاهدتها فى تليفزيون منزلنا العملاق (حاجة معتبرة ناشيونال عشرين بوصة موديل السبعينات أبيض وأسود يابانى أصلى). كانت الأفلام المصرية تعرض فى ايام محددة من الأسبوع، وكنا ننتظرها بشغف، وكان ترتيب الجلوس طبقيا وشبه عنصرى: الكبار يجلسون على "الطقم المُدهب"، والأطفال (نحن) نجلس على السجادة . لا بأس .. المهم أن نرى الأفلام . لن أنسى فيلم " حسن ونعيمة"، ولا تلك المرأة الطفلة التى كانت تردد طوال الوقت عبارة "نعم ياسى حسن".. لن أنسى إحساسى بالرعب بعد مشاهدة فيلم "ملاك وشيطان" الذى كان يحكى عن اختطاف طفلة صغيرة فى مثل عمرى.. ولن أنسى "نيللى" وهى تغنى لزوجها "صلاح ذو الفقار" فى فيلم انمحى اسمه من الذاكرة، ولعله لم يدخلها أصلا.

أتذكر أيضا المرة الأولى التى دخلت فيها السينما، واعيا ومدركا لا باكيا أو منزعجا . لم يكن أبى ضد السينما، بل كان عاشقا لها، وحكى

لنا أكثر من مرة عن ذهابه فى طفولته ضمن وفد ضخم من قريته لمشاهدة فيلم "عبد الوهاب " الجديد " الوردة البيضاء" فى دار العرض الضخمة بمدينة قنا، كانت روايته تنتهى دائما بوصف الحريق الذى شب فى القاعة، وهروبه مع الوفد الزائر، بدون أن يتنسموا عبير الوردة.

كان أبى يحب السينما ولكنه كان يرفض دوما أن نذهب لمشاهدة الأفلام إلا فى دور عرض الدرجة الأولى، ولما كانت هذه الدور نادرة فى الصعيد حيث نعيش، فقد كانت ترجمة القرار عمليا ألا نذهب لمشاهدة الأفلام فى دور العرض على الإطلاق .. لم تكن هناك فى الغالب سوى دور عرض الدرجة الثالثة حيث لا صوت ولا صورة ولا أخلاق . لحسن الحظ ، كانت لدينا فى مدينتى النيلية الجميلة " نجع حمادى" دارللسينما لا تدخل ضمن هذا التصنيف الصارم. كانت دارا صيفية صغيرة بالقرب من النيل العظيم وتحمل اسمه، وتذكرنى على نحو ما بدار عرض ظهرت فى فيلم " سينما باراديزو الجديدة "، لحسن الحظ أيضا ، كانت سينما النيل تستأثر ببعض أفلام العرض الأول، ولكن فى الأعياد فقط .

انتظرت حتى العيد الكبير لأدخل السينما لأول مرة، ربما كنت فى الصف الأول الإبتدائى، كان معى أخى الذى يكبرنى بثلاث سنوات، أو بمعنى أدق، كنت أنا معه مخفورين بعدد من شباب الجيران "خمسة أو ستة" لكى نصبح فى "أيد أمينة".. أذكر أن قائد "الفوج" اشترى لنا ساندوتشات طعمية ساخنة بالفلفل الأخضر والطماطم لم أذق ألذ منها حتى اليوم .. لا أتذكر مشهدا واحدا من الفيلم المعروض، فقط احتفظت الذاكرة باسمه: "من البيت الى المدرسة " ، ورغم أننى متأكد أن أبطال هذا الفيلم أنفسهم لا يتذكرونه وعلى رأسهم "نور الشريف"، إلا أننى خرجت من دار العرض مسحورا مبهورا، فيما بعد، قال لى أخى: "فضحتنا .. كنت تصرخ بصوت عال كلما اقتربت سيارة من الكاميرا ". دخلت سينما النيل بعد ذلك أكثر من مرة فى الأعياد، شاهدنا فيها أفلاما متواضعة المستوى مثل: "أونكل زيزو حبيبى" و" الى المأذون يا حبيى"، وكلها أفلام "عرض أول وكل سنة وانت طيب". ما زلت أتذكر زحاما هائلا على هذه السينما لأنها ستعرض فيلم " السكرية"، مازلت أتذكر متفرجا يصرخ خلفى لأن " فريد شوقى" يستعين بصديق لاقتحام أحد الأبواب فى فيلم "الى المأذون .. " فيما يستطيع الملك أن يقوم بالمهمة بمفرده لأن "الدهن فى العتاقى"، مازلت أذكر طريقة الإعلان البدائية عن عرض فيلم الموسم " حكاية بنت اسمها مرمر" بعد طول انتظار: رجل يحمل طبلة، وخلفه رجل آخر يحمل أفيش الفيلم الملون، وخلفهما عدد لا نهائى من الأطفال يصفقون فى سعادة لا حدود لها فى الشارع الرئيسى بالمدينة.

لم تدم بهجة سينما النيل. أبى مدرس الفلسفة انتقل بحكم العمل الى مدينة أخرى صغيرة ذات طابع ريفى زراعى. توجد فى هذه المدينة قاعتا عرض من الدرجة الثالثة ينطبق عليهما تصنيف والدى لدور العرض التى لا ينبغى لأبناء مدرس مرموق الإقتراب منها. وللمفارقة كانت إحدى الصالتين تحمل اسم "سينما الجمال"، وبالطبع لا علاقة لها بالجمال من قريب أو بعيد، ببساطة، كان علينا أن نقنع بمشاهدة أفلام الأبيض والأسود التليفزيونية، وكلها جديدة بالنسبة لنا، أو ننتظر الذهاب الى نجع حمادى" فى الأعياد لمشاهدة الأفلام الملونة، ثم المبيت فى منزل عمتى، وفى معظم الأحيان كنا نقنع بما يقدمه التليفزيون من أفلام قديمة جديدة، ولكنى كنت أستمع الى مايرويه زملاء الفصل عن الأفلام التى كانوا يشاهدونها فى سينما الجمال مرارا وتكرارا، ومنها مثلا فيلم " الأبطال" الذى كان بندا ثابتا فى "البروجرام"، وكان مشهورا وقتها بأنه أول فيلم كاراتيه مصرى.

دارت الأيام، وحضرت الى القاهرة للدراسة، فانفتحت بوابة السينما على آخرها، من دور العرض كلها تقريبا الى المراكز الثقافية الأجنبية، من سينما على بابا الشعبية الى سينما مترو وريفولى ثم سينما كريم والتحرير وصولا الى صالات المولات الفاخرة. أصبحت مشاهدة الأفلام عملية طقسية متكاملة، حياة خاصة لها طقوسها وناسها ومعاناتها وبهجتها ونافذتها ومفاتيحها السحرية، أصبحت دار العرض مرتبطة بالأفلام: سينما مترو وبكاء الفتيات فى نهاية فيلم تيتو" . سينما "كريم" وفرحة الإعجاب بعبقرية "محسن محى الدين" في فيلم " اليوم السادس". سينما أوديون ومشاهدتى الأولى لفيلم "أبى فوق الشجرة" فى إحدى إعاداته المتكررة . سينما ريفولى ومتعة اكتشاف تحفة اسمها "عرق البلح". سينما التحرير وبهجة عودة "سعاد حسنى" فى فيلم الراعى والنساء".

با ختصار، أصبحت مدينا للسينما لأنها أدخلتنى الى الحياة، بل لأنها جعلتنى أعيش ألف حياة، لم يكن الخيال وسيلة للنسيان، ولكنه كان وسيلة للعودة لمواجهة الواقع بصورة أقوى، كان محاولة لكى أكتشف زوايا ملهمة يمكن من خلالها مواجهة المشكلات، كانت السينما أمّا مواسية ، وعشيقة ملهمة، وأختا حنونا، وأباً عاقلا يدفعنى للتأمل، الآن فقط أستطيع أن أقول ذلك، ربما لأن عشق الأفلام مثل عشق النساء يحتاج الى مسافة لنتأمله، ونستطيع التعبير عنه.

هوامش على دفتر النقد.. ما بين الشهد والدموع

لا أستطيع إغفال دور التليفزيون فى ترسيخ معنى كلمة "نقد" فى عقل صبى صغير فى مرحلة التكوين فى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين . كان هناك مثلا برنامج بعنوان "جولة الفنون" تقدمه المذيعة مديحة كمال متخصصٌ فى متابعة معارض الفن التشكيلى الجديدة، وكان يستضيف دائماً أحد النقاد المتخصصين الكبار للشرح والتعليق، من طبقة كمال جويلى والراحل الكبير بدر الدين أبو غازى.

بالتأكيد لم أكن استوعب التفاصيل، ولكنى ارتبطتُ كثيراً باللوحات والتماثيل والألوان، وكلها عناصر هامة فى فن قراءة الأفلام والصور.

كان هناك أيضاً برنامج عن الموسيقى الكلاسيكية بعنوان "صوت الموسيقى" تقدمه السيدة سمحة الخولى، وبرنامج ثالث بعنوان "فن الباليه" يقدّم مختارات من الباليهات الشهيرة، وبرنامج رابع بعنوان "تياترو" عن المسرح من إعداد الراحل جلال العشرى ومن تقديم منى جبر، أذكر أن البرنامج الأخير كان يستضيف ناقداً ليتحدث عن مسرحية كل اسبوع مع تحليل عناصر العرض فى وجود مخرجه أو أحد أبطاله.

مرة أخرى لا أزعم أننى كنت أستوعب كل ما يقال، ولكنك تستطيع أن تقول أن مفهوم ودور الناقد تبلور فى ذهنى الى حد ما: إنه الشخص الذى يقوم بتحليل العمل الفنى والحكم على مستواه بناء على قواعد محددة لم أكن أعرف شيئا عنها بعد.

لم تكن هذه البرامج متخصصة فى تلك الفنون فقط، ولكنها كانت أيضا فى الفن الذى ارتبطت به: السينما.كان ذلك من خلال برنامجين هما الأشهر فى مجال الثقافة السينمائية: "نادى السينما" على القناة الأولى من تقديم درية شرف الدين، وبرنامج "اوسكار" على القناة الثانية من تقديم سناء منصور، وكان وراء البرنامجين إعدادا واختيارا، أحد رواد الثقافة السينمائية وهو يوسف شريف رزق الله الذى ساهم أيضا فى إعداد وتقديم برنامج هام آخر بعنوان "نجوم وأفلام" بالمشاركة مع الناقد الراحل سامى السلامونى .

استضافة النقاد

هذه البرامج كانت تستضيف "نقاداً " يتحدثون عن الفيلم المعروض، أوتقدّم خلاصة رأى النقاد فى الفيلم مع لفت الأنظار الى عناصر تميزه الفنى، وأسباب فوز الفيلم بجائزة فى هذا العنصر أو ذاك.

البرنامج الأخير مثلاً كان يختار مخرجاً ويناقش معه أعماله، ويتولى

السؤال ناقد مثل السلامونى أو يوسف شريف رزق الله، وأحيانا كان يتم تحليل بعض المشاهد لقطة لقطة.

ياإلهى ، كم كان رائعاً هذا البرنامج الذى كنت أنتظره لأكتشف السينما من خلال زوايا أكثر عمقاً. ما زلت أذكر حلقة يوسف شاهين التى ظهرت فيها الرائعة الراحلة مارى كوينى، والمدهش العظيم محمود المليجى الذى قدّم مع شاهين _ وبدون إعداد، مجموعة من مشاهد الأداء المذهلة والمتنوعة بنفس جملة الحوار.

ما زلت أذكر أن السلامونى اصطحب شاهين لتصوير إحدى محاضراته فى معهد السينما. مازلت أتذكر أيضا أن الناقد الراحل كان هو ضيف برنامج "نادى السينما" عند عرض التحفة السينمائية "كل هذا الجاز" للمخرج بوب فوس، ولا انسى أن السلامونى أيّد حذف التليفزيون لبعض المشاهد التى لا تصلح للعرض المنزلى، وهو أمر لم أستوعبه إلا بعد أن شاهدت الفيلم كاملاً فيما بعد.

لا أنسى كذلك ضيوفاً مميزين جداً للبرنامج كانوا يقومون بتشريح الأفلام وعناصرها عنصراً عنصراً مثل الدكتور سمير سيف . أذكر أننى سمعت مصطلح "المدرسة الوحشية" لأول مرة فى حياتى من سمير سيف وهو يحلل أحد أفلام روبرت ألدريتش فى برنامج "نادى السينما ".

تقريباً كل نقاد السينما فى السبعينيات والثمانينيات تعرفت عليهم من خلال هذه البرامج التى كانت تقدم ما يقترب من "الدراسات النقدية المصورة". لا أنسى أيضاً برنامجاً أحدث زمنياً كان يحمل اسم "وقائع مصرية " ويتناول شخصيات فنية استثنائية مثل الراحل على اسماعيل المؤلف والموزع الموسيقى الفذ، وعبد العزيز فهمى مدير التصوير المصرى العالمى ومصور فيلم "المومياء"، وشادى عبد السلام المخرج ومهندس الديكور ومصمم الأزياء العظيم.

كان برنامجاً تقف خلفه عين ناقدة مثقفة. ليست هناك أسئلة على غرار:"وأين ترعرعت سيدتى؟ "، ولكنها أسئلة عن الدراما والصورة وحركة الكاميرا والإضاءة وفن الممثل مع الشرح على المشاهد بالإعادة والتكرار وكأننا أمام "كورس فى التذوق السينمائى".

كانت برامج صنعت بحب وعشق وهواية حقيقية، ولا أعتقد أبداً أننى استفدتُ من عشرات الكتب عن فن السينما التى قرأتها فيما بعد مثلما استفدت من متابعة هذه البرامج الرائعة التى يستحق أصحابها أعظم تكريم لأنهم نقلوا معاهد السينما ونواديها الى المنازل قبل عصر الفيديو والكمبيوتر.

أحلامي في السينما

أصبحت أحلامى تدور حول السينما والأفلام رغم أننى لم أكن دخلت وقتها سوى عدداً محدوداً من دور العرض، ولكنى لم أكن أعرف بالضبط ماذا أريد من السينما. فى البداية قمتُ بتجربة غريبة وهى الكتابة. كنت مفتوناً فى تلك الأيام بالحلقات التليفزيونية "هيتشكوك يقدّم .." بلحنها المميز، وكنتُ مُعجباً بالطريقة التى يختم بها المخرج الكبير الحلقة، وعبارة "good night" التى كان يرددها باللكنة الإنجليزية الرصينة. شاهدتُ يوماً إحدى الحلقات. أعجبتنى، فكتبتُ قصة الحلقة وأعطيتها عنواناً هو "مأساة هارى هولمان" .

لم أكن أعرف أننى قمت بتحويل سيناريو مصوّر الى قصة سينمائية. فى مرحلة تالية، أحببت أن أكون مخرجاً. بهرتنى هيئة المخرج والعالم الرائع المسمى الأستديو الذى يتحكم فيه. الصورة الأكثر رسوخاً وحميمية عن هذا العالم كانت فى فيلم "اسماعيل ياسين فى الطيران" حيث المخرج (يوسف شاهين) يدير تصوير أحد مشاهد الحركة التى ينفذها الدوبلير البائس (اسماعيل ياسين).

أعجبتنى جداً الآلة العملاقة التى ترفع الكاميرا الى أعلى (عرفتُ فيما بعد أن اسمها الكرين). قمتُ بتحويل شماعة للمناشف الى ما يشبه العربة التى تحمل الكاميرا (الدوللى).

أعجبنى أن المخرج الذي يجلس على مقعد يحمل اسمه هو إمبراطور المكان. كانت هناك أيضاً شخصية لمخرج سينمائى يقوم بدوره محمد سلطان فى فيلم أحببته كثيراً فى طفولتى هو "عائلة زيزى"، ولا زلت أذكر أنه أخرج رقصة للراقصة سهيرزكى .

كانت الأحلام هائمة بين الكتابة والإخراج، ولم يعد كافياً أن أكتفى بالثقافة البصرية السمعية بمتابعة الأفلام والبرامج، ولكن كان لابد من القراءة المنظّمة. لحسن الحظ أننى بدأت بقراءة كتابين فتحا شهيتى للقراءة بنهم وبلا حدود. الكتاب الأول من تأليف الناقد الراحل سعد الدين توفيق وعنوانه " صلاح أبو سيف فنان الشعب"، وموضوعه استعراض تاريخى ونقدى لأفلام المخرج الكبير، والكتاب الثانى من تأليف الناقد هاشم النحاس وعنوانه "يوميات فيلم"، وهو متابعة لخطوات تصوير وإنتاج فيلم "القاهرة 30" بكل العمليات الفنية من الأستديو الى غرفة المونتاج، كما كان هناك ملحق إضافى عن صدى الفيلم فى عيون النقاد (نقاد سينمائيون ونقاد للأدب أيضاً بل وبعض الكتّاب والأدباء مثل الراحل يوسف إدريس والراحل مصطفى محمود).

الدرس الأول

كان الدرس الأول الذى تعلمته من الكتابين أن صناعة الأفلام عملية شاقة جداً، وأن هناك ثلاثة مصانع كبرى يخرج منها الفيلم: ورق السيناريو، والأستديو أو مكان التصوير عموماً، وحجرة المونتاج. من تلك اللحظة بدأت فى القراءة ليس فيما يتعلق بتفاصيل العملية السينمائية، ولكن فى كل مجالات الثقافة وخاصة الفنون المختلفة (موسيقى، مسرح، فن تشكيلى)، ومع الإنفتاح على المراكز الثقافية فى القاهرة أصبحتُ مطالباً بالقراءة فى كل المجالات تقريبا، وبسبب الأفلام عدت الى الأدب وعلم النفس والسياسة وعلم الإجتماع والفلسفة والتاريخ والجغرافيا.

بدا الأمر كما لو أن باب السينما ومشاهدة الأفلام هو باب الحياة نفسها. تدريجياً اختلفت نظرتى للأفلام بعد أن عرفت معنى "الفيلم الفنى" الذى يقدّم ما هو أبعد من التسلية، ومع تنوع المشاهدة والإنفتاح على نوعيات مختلفة من الأساليب والمدارس السينمائية أصبحتْ الحاجة أساسية للتحليل الدقيق للأفلام، وهنا بدأت القراءة المنظّمة لكل كتابات نقاد السبعينات والثمانينات والتسعينات بلا استثناء. اشتريت الكتب، واقتنيت أعداد ومجلدات نشرة نادى سينما القاهرة من سور الأزبكية العظيم، وقد وجدت بها دراسات رصينة ومعتبرة لأفلام شاهدتها وأخرى لم أشاهدها فقررت أن ابحث عنها.

تراكمت الأفلام والقراءات فأصبح هناك رصيد من المقارنات. نمت "ذائقة ما" فى المشاهدة وفى إبداء الرأى حول الأفلام. لم أكن أترك فيلما دون "دردشة" مع الأصدقاء حول عناصره وتحليلها. عرفتُ الندوات المتخصصة التى تُناقش فيها أفلام الكبار من مبدعى الفن السابع. لم أكن قد حددت حتى تلك اللحظة أننى سأكتب فى السينما. كانت كل الملاحظات التى أسجّلها لنفسى فى نوتة صغيرة أو فى أجندة كبيرة.

كنت أريد أن أعرف لماذا يبدو هذا الفيلم رديئاً حتى لا أصنع مثله لو أتيحت لى مستقبلاً فرصة صناعة الأفلام. كانت أمامى دائما نصيحة الراحل محمد كريم لتلاميذه بأن يستفيدوا أولاً من الأفلام الرديئة فلا يصنعوا مثلها، وبسبب تلك النصيحة لم أكن أغضب أبداً إذا وقعت على فيلم ردئ. عندما طُلبت منى الكتابة الإحترافية عن الأفلام كنت جاهزاً بصورة أدهشتنى، فقد كنت متابعاً لكل الأفلام، ومتابعاً لمهرجان القاهرة وأفلامه، وكنت أكتب نقاطاً حول الفيلم الذى أشاهده، ثم أستكمل الحديث عنه على المقهى مع الأصدقاء.

المقال الأول

عندما كتبتُ المقال الأول المطلوب لفيلم اسمه "الرقص مع الشيطان" بطولة نور الشريف وإخراج علاء محجوب، بدا لى كما لو أننى أقوم بتفريغ شريط رأيى الشفهى فى الفيلم حتى ببعض مفرداته العامية . لظروف ما لم ينشر المقال لتكون بداية النشر مع فيلم أكثر أهمية هو "أرض الأحلام " إخراج "داوود عبد السيد "، والذى ظلّ حتى هذه اللحظة الفيلم الأخير لفاتن حمامة، وأذكر أننى ذهبت الى سينما "طيبة" بمدينة نصر فى أطراف القاهرة لأن الفيلم رُفع بسرعة من دور عرض وسط البلد.

تعلّمت من كتابات كل النقاد الذين قرأت لهم ومن كل الأجيال. حتى أولئك الذين لم يعجبنى أسلوبهم أو منهجهم أو آراءهم استفدت منهم بألا أكتب مثلهم. بعد فترة من الثقافة البصرية عن طريق مشاهدة الأفلام من كل الأنواع وبكل اللغات ومن مختلف المدارس والمستويات، ومن القراءة لكل الإتجاهات وبكل الأساليب، أصبح فى ذهنى سؤالان لابد أن يجيب عنهما ناقد الأفلام هما: ماذا يقول العمل ؟ وكيف يقول؟ ، وعليه دائما أن يقول "حيثيات" هذا الرأى.

هناك دائما قواعد ولكنها ليست كل شئ. كان محمد عبد الوهاب الموسيقار العظيم يقول: "لاشئ يعلو فوق الجمال". لو كانت المسألة مجرد قواعد صماء نطبقها دون وعى لما كان للتجارب المختلفة لكبار المخرجين أىّ قيمة فنية بينما هذه التجارب تحديداً هى التى ساهمت فى تطور فن السينما واختلاف النظرة لتأثيره.

هناك عنصر هام جداً اسمه "الذائقة الجمالية"، ولكن هذه الذائقة لا تعنى ألا تعرف القواعد ، كما أنها ثمرة مجهود شاق جداً سواء فى المشاهدة أو فى القراءة عن السينما وعن كل شئ تقريباً. كلما كان العمل أكثر جمالاً كلما احتجنا مجهوداً أكبر فى تذوقه وفى نقل تفصيلات هذا الجمال الى القارئ. قرأت يوما أن عبد الوهاب لم يستطع أن يسيطر على قدميه عندما استمع لأول مرة الى لحن سيد درويش البديع " أنا المصرى كريم العنصرين"، لم يستطع أن يتحمل سطوة الجمال الذى استمع إليه ولم يستطع أيضاً أن يفسّره فأخذ يعدو بلا توقف وسط دهشة المارة.

الناقد لديه مشكلة: عليه أن يستمتع كمتفرج، ولكن عليه أيضاً أن يكون فى مستوى هذا الجمال الساحر، عليه أن يستوعبه، ثم يبذل مجهوداً موازياً لمجهود المبدع لكى يكتب مقالا جميلاً عن فيلم عظيم. الحقيقة أن متعة النقد، والشهد القليل الذى يوفره، وإحدى مباهجه القليلة هى

أنه رغم مسؤولية أن تكون على مستوى الجمال، إلا أنك تستمتع مرتين: مرة بمشاهدة الفيلم الرائع، ومرة بالكتابة عنه بعد أن تشاهده من جديد على شاشة الذهن.

الفيلم الجميل

الفيلم الجميل مثل المرأة الجميلة "تزيدك حُسناً كلما زدتها نظراً". ولكن على الناقد أن يتحمل "الكثير من الأعراض الجانبية " لمهنته، لا بل وبعض الدموع أيضاً، لأن الروائع فى كل فن قليلة ومعدودة، والنسبة العظمى للأفلام العادية والرديئة. هنا تتحول المباهج الى معاناة حقيقية، وتتحول متعة المشاهدة والكتابة الى عذاب مزدوج: مرة بمشاهدة فيلم ردئ، ومرة باستعادة خبرة مؤلمة بالكتابة عنه.

كتبتُ أكثر من مرة أن أمتع شئ أن تكتب عن فيلم رائع أعجبك لدرجة أن القلم ينطلق فرحاً على الورق، وأصعب شئ أن تكتب عن فيلم ردئ لأنك ستكون مضطراً ساعتها أن تسرد كتاب السينما من صفحته الأولى، ثم تناقش بديهيات معروفة، بالإضافة الى استعراض "حماقات" شاهدتها وتريد أن تنساها.

كررتُ فى كثير من مقالاتى أن الفيلم العظيم فرصة رائعة لكى تكتب مقالاً نقدياً عظيماً، أما الفيلم الردئ فأقصى ما يسمح به أن تكتب مقالا ساخراً جيداً جزاءً وفاقاً لسخرية صنّاع الفيلم من الجمهور وعدم اتقان صنعتهم أو مهنتهم. الفيلم الردئ مأزق للمتفرج مثلما هومأزق للناقد المطلوب منه أن يكتب مقالاً مقروءاً عن فيلم لا يوجد فيه ما يستحق لا القراءة ولا الكتابة، ومع ذلك لابد أن تكتب لأنك (كناقد) لا تشاهد الأفلام لحسابك الشخصى أو لمتعتك الذاتية، ولكنك تشاهد الأفلام لحساب القارئ. يقول طه حسين العظيم إن الناقد هو "مستشار" القارئ. نحن والمبدعون نقدم أعمالنا الى القارئ، وبالتالى ليس صحيحاً ما هو شائع من أن النقاد يكتبون لكى يستفيد النجوم من نصائحهم، بل إن المؤرخ والناقد الفرنسى جورج سادول ينصح الناقد بألا تكون له علاقة أصلاً بالمبدع، ويطلب منه حرفياً أن يسكن فى مدينة أخرى بعيدة التماساً لحرية الرأى والكتابة.

ثمرة النقد

لا يتعامل القارئ إلا مع ثمرة النقد وهو المقال المكتوب دون أن يتعرف على كيفية الوصول الى هذه الثمرة، فإذا كان المقال النقدى يتضمن حُكماً مبنياً على "قواعد وحيثيات" لمستوى فيلم معين، فإن هذا الحكم هو المرحلة الرابعة والأخيرة فى عملية قراءة الأفلام، لدينا قبل الحكم ثلاثة عناصر مركّبة ومتداخلة لابد أن يتناولها المقال

النقدى: العنصر الأول هو عرض العمل الفنى. لا يعنى ذلك إطلاقاَ أن تحكى قصة الفيلم وكأنك تسرد أدق تفصيلاته، ولكنه يعنى أن تعرض الفيلم من خلال وجهة نظرك، ومن خلال زاوية الرؤية التى اخترتها للحديث. يعنى مثلا : لو كنت تتحدث عن فيلم "شخصيات" فلا محل هنا لسرد حدوتة لا وجود لها أصلاً.

المهم فى هذه الحالة أن تحلًل الشخصيات ومدى ارتباطها بمغزى الفيلم أو معناه. عرض الفيلم يحتاج الى التكثيف والإختزال لأنك تخاطب به قارئاً من اثنين: إما أن يكون قد شاهد الفيلم فلا حاجة به إذن لأن تكرر له ما رآه، وإما أن يكون لم يشاهد الفيلم، وبالتالى قد تسرف فى التفاصيل فتحرقه عليه فيما أنت تود أن تدعوه لمشاهدة الفيلم.

لا حلّ سوى أن تعرض الفيلم بشكل مكثف من خلال زاوية الرؤية التى اخترتها لمقالك. أى أنك تعيد بناء الفيلم فى ضوء المقال ورؤيته وليس العكس أبداً. أما العنصر الثانى للمقال النقدى فهو التحليل والفك والتركيب. الناقد يقوم تقريباً بعكس ما يقوم به المبدع، فإذا كان صنّاع الفيلم يقومون بالبناء ومزج العناصر، فإن الناقد يقوم بتحليل العمل الى عناصره التى تكوّن منها بهدف اكتشاف الطريقة التى تعمل بها هذه العناصر بتكامل وانسجام (فى الأفلام الجيدة)، أوالطريقة "لاتعمل" بها هذه العناصر (فى الأفلام الرديئة).

دور الناقد

الفيلم مثل الآلة العملاقة المكوّنة من تروس كثيرة لو اختل منها أحد التروس لما دارت الآلة. دور الناقد (والتشبيه بالطبع لتبسيط الفكرة) هو الكشف عن دور كل ترس فى العمل، واكتشاف مواطن الخلل عندما يضطرب عمل هذه الآلة. أردت من هذا التشبيه أن أنقل لك مدى صعوبة التفكيك، وخصوصا فى تلك الأفلام الخادعة التى تجد فيها اتقاناً فى التنفيذ ولكنك تكتشف (لو تأملت قليلاً) أن بناء الفيلم وعناصره الداخلية بها الكثير من الإضطراب.

أذكر أننى حضرتُ فى أحد الأعياد حفلة العاشرة والنصف صباحاً لفيلم "الوعد" الذى كتبه وحيد حامد وأخرجه محمد ياسين. كان الفيلم شديد الإبهار فى تنفيذه (أداء الممثلين، أماكن التصوير، الموسيقى، الصورة، مشاهد بأكملها مكتوبة بشكل جيد). رغم ذلك أحسست اعتمادا على الذائقة الناتجة عن مشاهدة الكثير من الأفلام أن هناك حلقة مفقودة وكأن مؤشراً داخلياً يتحرك بقوة ويقول لى: "هناك شئ خطأ.. هذه عمارة شاهقة جميلة بها خلل فى الأساس".

شعرت بحيرة كبيرة، ولم يكن هناك حل سوى أن أشاهد الحفلة التالية فى نفس قاعة العرض. عدتُ الى نفس المقعد فى حفلة الواحدة والنصف. إذا كانت المشاهدة الأولى قد ركّزتْ على عناصر التنفيذ المبهرة، فقد قررتُ التركيز هذه المرة على علاقات الشخصيات ومسار الدراما لأكتشف الخلل الخطير فى سيناريو "الوعد" وهو أنه عبارة عن أربعة أفلام شبه منفصلة، ورغم أن كل فيلم متقن التنفيذ إلا أنه لا توجد وحدة تربط هذه الأجزاء. أى ان الآلة تبدو من بعيد وكأنها تعمل بشكل متسق بينما إذا اقتربت ستكتشف أن كل جزء منها يعمل جيداً ولكن بشكل مستقل.

لم يكن ممكناً الوصول الى هذه النتيجة لولا عنصر التحليل الدقيق لأهم عناصر الفيلم وهو السيناريو، ولو لم أصل الى هذه النتيجة لشاهدت "الوعد" للمرة الثالثة أو الرابعة حتى أكتشف المشكلة بشكل أطمئن إليه.

يبقى العنصر الثالث وهو عصب أى ناقد نضج. أتحدث هنا عن "المقارنة" التى تضع الفيلم فى سياق الأفلام المشابهة لنوعه، أو فى إطار مسيرة مبدعيه. لولا المقارنة ما استطعنا أن نحدد بدقة مستوى الفيلم أو درجة الجهد المبذول فيه. أنت مثلا يمكن أن تقبل فيلماً مثل "الطاووس" كعمل أول من مخرج مجتهد يكتشف أفلام التشويق ويريد أن يساهم فيها، ولكن الفيلم نفسه يتحول الى عمل متواضع من الدرجة الثالثة إذا كان من إخراج كمال الشيخ رائد التشويق لأن "مقارنة" أى فيلم من أفلامه الأولى (الأبيض والأسود) بفيلم "الطاووس" تجعل منه عملاً رديئاً.

الذائقة النقدية

الحقيقة أن "الذائقة النقدية" نفسها ليست فى الحقيقة إلا وليدة المقارنة بتراكم المشاهدة. لو افترضنا جدلاً أن شخصاً شاهد فيلماً ولم يشاهد غيره على الإطلاق. فى هذه الحالة فإن فن السينما كله لن يكون سوى هذا الفيلم. كلنا مررنا بهذه المرحلة فى طفولتنا لدرجة أننا كنا نعتقد أنه لا يوجد ممثلون فى الكون إلا هؤلاء الذين شاهدناهم فى هذا الفيلم الأول، ولكن مع مشاهدة أفلام جديدة تنشأ لدينا "القدرة على المقارنة" وتولد معها القدرة على إصدار الأحكام فنقول مثلا إن "أحمد السقا" أكثر اقناعا فى "أفلام الأكشن" من فريد شوقى. من هنا تأتى أهمية أن يشاهد الناقد أعداداً كبيرة من الأفلام، لأن ذلك سيزيد قدرته على المقارنة والحكم الأقرب الى

الموضوعية.

حصاد هذا المزيج من العناصر الثلاثة ينتهى بنا الى الحكم على مستوى الفيلم ، والحكم مرتبط بهذه الحيثيات المتوافرة. قد تشاهد مثلا فيلماً تنبهر به وتحلّله وتقارنه بغيره من الأفلام التى شاهدتها. تمر سنوات وتكتشف أن هذا الفيلم منقول بالمشهد والحرف والتقطيع من فيلم أجنبى.

فى هذه الحالة سيتغير الحكم مع ظهور حيثيات جديدة. هذا ما أقصده من أن الحكم مرتبط باجتهاد الناقد فى "لحظة كتابة النقد" وليس حكماً أبدياً سرمدياً.

هناك بعد ذلك النقطة الأخيرة وهى الكتابة التى ترتبط بزاوية الرؤية التى يدور حولها المقال. مع الخبرة سيكون من السهل أن تكتب لو وصلت الى زاوية الرؤية أو مفتاح الفيلم (مثال: كتبتُ مرة مقالا عن فيلم "الناصر صلاح الدين" باعتباره فيلماً سياسياً صريحاً رغم أنه يُقرأ كثيرا على أنه فيلم تاريخى أو دينى.. كانت كل حيثيات وشواهد وتحليل عناصر الفيلم تدور حول هذا المفتاح ولا تتجاوزه أو تستطرد بعيداً عنه).

تجربة

لابد ان أذكر لك أيضاً أننى خُضْتُ تجربة شديدة الصعوبة بكتابة مقالين أسبوعياً عن نفس الفيلم: أحدهما مقال طويل فى جريدة يومية، والثانى مقال أقرب الى العمود المكثف فى مجلة أسبوعية. لم تكن الصعوبة فى المساحة ولا فى محاولة الإضافة والإختلاف ولكن أيضا فى تغيير الأسلوب وزاوية التناول بل والخاتمة مع المحافظة على جوهر الرأى، وكانت الصعوبة الأكبر فى المقال الصغير وليست فى المقال الكبير.

خُضْتُ أيضاً تجربة الكتابة لمطبوعة سينمائية متخصصة هى "السينما الجديدة" الصادرة عن جمعية نقاد السينما المصريين. فى هذه الحالة لم أكن مضطراً لشرح المصطلحات السينمائية أو الفنية، ولكنى حاولت دوماً أن أكون فى كل ما أكتب سهلاً واضحاً لا أتردد فى تكرار الشرح والتفسير كصديق يجلس مع المتفرج بعد مشاهدة الفيلم. لا أترك حكماً دون أن أدلل عليه بالأمثلة والشواهد من الفيلم وليس من خارجه.

لا أتردد أبداً فى استخدام لفظ عامى أراه أكثر وصولا للقارئ من لفظ

فصيح مهجور، فى الافلام الرديئة تنطلق حاسة السخرية الى مداها الأقصى. لقد آمنتُ دوماً أن أسوأ نقد هو الذى لا يفسر الفيلم، ولكنه يجعله أكثر غموضاً. فى كل الأحوال، لابد من العناية بكل عناصر المقال كالعنوان وبناء الفقرات بحيث تتناول كل فقرة فكرة محددة، مع ضبط بناء المقال بأكمله بدون استطراد أو إيجاز مخلّ.

لا أكتب ابداً أثناء مشاهدة الفيلم فى دار العرض، ولكنى أنتهز فرصة الإستراحة لتسجيل بعض العناصر التى تشكل فيما بعد حوالى 80% من جسد المقال. بدون مفتاح المقال أو هذه العناصر لا يمكن أبداً أن أكتب أى مقال، أما المفتاح نفسه فيمكن أن أصل إليه بعد المشاهدة أو أثناءها، بل قد يقفز الى الذهن أحيانا عنوان المقال ومفتاحه معا، وقد أكتب العنوان بعد أن أفرغ تماما من الكتابة. ولكنى أكتب فى كل الحالات بحرية شديدة وكأننى أقوم بتعويض التوتر الناشئ فى الفترة من انتهاء المشاهدة الى الكتابة، وفى كل الحالات لا أخجل من الحماس للفيلم الجيد ولا أشعر بالذنب من الهجوم العنيف الساخر على الفيلم الردئ.

انحياز

أما الأفلام التى أنحاز لها وأشجعها فهى إما أفلام فنية تقّدم تجارب مختلفة "ناضجة" و"أصيلة".. أو الأفلام التجارية جيدة الصنع التى تدور فى فلك النوع ولكن بدرجة عالية من الإتقان، وقد كررتُ فى أكثر من مقال أننا أحببنا السينما من هذه النوعية التجارية المتقنة، ولولاها ما انتقلنا الى درجة تذوق الأفلام الفنية.

لو شاهدت فيلم "جنجر وفريد" لفيلليني أو "اليوم السادس" ليوسف شاهين لعلمت أن اثنين من مبدعى الأفلام الفنية فى العالم وفى مصر لم يرتبطا بالسينما إلا من خلال النماذج المتقنة من أفلام الأنواع. تقريباً لم أجد مشاهداً يبدأ تذوق السينما بالأفلام الفنية، وإنما لابد أن يحب السينما ويرتبط بها من خلال أعمال أكثر بساطة وأقل تعقيدا فى البناء. أظن أيضاً أن متفرج الفيلم التجارى جيد الصنع هو مشاهد افتراضى قادم للفيلم الفنى بحثاً عن المزيد من المتعة والإكتشاف.

كتبتُ مقالات كثيرة عن أفلام مصرية وعربية وأجنبية بعضها أقرب الى الدراسة. لا أعرف فيم أصبت وفيم أخطأت، ولكنى اجتهدت ما وسعنى الإجتهاد، ولم أفقد أبدا متعة ولا بهجة دخول السينما لمشاهدة الأفلام لدرجة أننى لا أستطيع الكتابة حتى اليوم عن أى فيلم من خلال شاشة كمبيوتر مثلاً. حاولتُ دائماً أن أجعل الناس تحب السينما.

لم أشعر أبداَ أن السينما مدينة لى بل أنا المدين لها لأنها فتحت أمامى بوابة الحياة كلها. لم أنس ابداً أننى ذلك الطفل الصغير الذى دخل الى الشاشة البيضاء، والذى ظل يحكى لزملائه عن السعادة التى شعر بها ، ويحرضهم على أن يخوضوا مثله تجربة المشاهدة والإستمتاع.

تغيرتْ المواقع واتسعتْ التجربة وزادتْ الخبرات، ولكن شيئاً واحداً لم يتغير أبداً وهو صوت "ندّاهة الأفلام " التى تطاردنى فى أى وقت، فأترك كل شئ لكى أعود من جديد الى قاعة مظلمة تقودنى الى داخل عالمى الساحر وبيتى الجميل الذى لا أرتضى عنه بديلاً رغم دورات الشهد والدموع : الشاشة البيضاء.

هوامش على دفتر النقد.. بداية البحث عن "شامبليون"

أول مرة سمعت فيها كلمة النقاد لها حكاية: كان أبى يقرأ جريدته، ويتكلم مع أخى الأكبر ضاحكاً ومعلّقاً على برنامج تليفزيونى شهير فى فترة السبعينات هو "النادى الدولى" وكان يقدمه سمير صبرى.

كنت تقريبا فى الصف الخامس الإبتدائى بينما كان أخى الأكبر فى المرحلة الأعدادية. قال أبى: "النقاد قعدوا ورا الموضوع لحد ما استبعدوا المذيعتين خلاص .."، ثم استطرد شارحا تفاصيل الحكاية، فقد استعان سمير صبرى - وكان وقتها نجما سينمائياً معروفاً ومذيعاً مشهوراً - بالمذيعتين الصاعدتين وقتها سلمى الشمّاع وفريدة الزمر للظهور معه فى بعض الفقرات.

كان ظهورهما بلا تأثير وكأنه تدريب على العمل، ومن هنا انطلق "النقاد" فى الهجوم حتى تم استبعاد المذيعتين، وعاد سمير مقدماً منفرداً للبرنامج.

كان أخى يهز رأسه موافقاً وكأنه يعرف بالضبط من هؤلاء النقاد. ظلت الكلمة فى ذاكرتى، ولكنى لم أهتم حتى أن أسأل عما يكتبه هؤلاء، ولا عن ماهية السلطة التى تجعلهم مؤثرين الى حد الإطاحة بمذيعتين جميلتين فى بداية المشوار. بدا لى الأمر كأنه معركة لاناقة لى فيها ولا جمل.

وإذ كنت مدمناً فى تلك الفترة على قراءة الصحف خاصة جريدة "الأخبار" المصرية فلم تستوقفنى فى تلك الفترة أعمدة النقد إلا فى حالات نادرة. كان هناك عمود شهير تحاصره الإعلانات من كل جانب يكتبه الراحل عبد الفتاح البارودى بعنوان "للنقد فقط"، كنت أقرأ أحيانا ما يكتبه فلا أفهم سوى أنه غاضب من كل ما يكتب عنه.

زوايا وأبواب

أذكر أنه كان مثلاً ضد الأغنية الفردية ومع الأغانى المسرحية وفن الأوبريت المنقرض. كان حادا لاذعا فى نقده، ولكن وضع العمود وموقعه وسط بحر من الإعلانات لم يجذبنى فى معظم الأحيان، وخصوصا أن كتّاب "الأخبار" كانوا يمتازون عموما بالأساليب الرشيقة السهلة على طريقة المختصر المفيد، وكانت هناك زاوية قصيرة جداً لاتزيد عن عدة سطور بعنوان "عزيزى" تقدم الرأى اللاذع بدون استطراد أو مرارة يكتبها الراحل نبيل عصمت، وكنت أتابعها فى

نفس الصفحة التى يكتب فيها أحمد رجب زاويته الأشهر "نص كلمة".

ما أذكره جيدا هو أن نبيل عصمت، الذى كان يكتب "أقصر نقد" ضمن باب إخبارى رشيق يقوم بتحريره تحت اسم "أبو نضّارة"، قد تعرّض هو أيضا للنقد عندما تهوّر وقام بتأليف مسلسل تليفزيونى بعنوان "قصيرة .. قصيرة الحياة" من بطولة ماجدة الصباحى ومن إخراج الراحل نور الدمرداش.

أذكر أن أحدهم اختار لمقاله عنواناً ظريفاً هو: "طويلة .. طويلة الرواية" تهكما فيما يبدو على عملية مط وتطويل الأحداث فى وقت كانت فيه المسلسلات التليفزيونية سريعة الإيقاع وربما لا تتجاوز خمس عشرة حلقة.

بدا لى وقتها أن "عصمت" لم يأخذ باله من "أشياء" كان ينتقدها فى أعمال الآخرين، أما معنى هذا "النقد"، والمعيار الذى استند إليه كاتبه فهو أمر لم أكن أستوعبه بالطبع. الحقيقة أن معظم تلك الملاحظات النقدية لم تكن توضع تحت كلمة "نقد"، ولكن مجلات وكتب أخرى فى مكتبة أبى كانت تحمل من جديد هذه الكلمة الغامضة.

كانت غالبية كتب المكتبة متخصصة فى الفلسفة بحكم دراسة أبى، وإذا كانت كلمة "نقد" غامضة فإن كلمة "فلسفة" كانت من الطلاسم التى تبعث على الإبتسام إذ كان بعض زملاء الفصل ينطقونها "فلفسة". ولكن البحث والرغبة فى الإكتشاف أسفرا عن العثور على مجموعة من المجلات المليئة بالكلام المجموع ببنط صغير جدا ولكنها تقدم "مقالات نقدية" فى الشعر والقصة.

العقاد والمازني

كانت الأعداد لمجلات مثل "المجلة" التى يرأس تحريرها يحى حقى ومجلة "الآداب" البيروتية، كما عثرت على أعداد مجلة تضم مقالات صعبة تحتاج الى جهد ضخم فى فكّ رموزها تحمل اسم "الفكر المعاصر" يرأس تحريرها أستاذ أبى ومثله الأعلى الدكتور زكى نجيب محمود.

كانت "الفكر المعاصر" مشفوعة برسوم غريبة شبه تجريدية، وكنت فى الصف الثانى الإعدادى أحاول أن أفهم ما يكتبه هؤلاء النقاد عن روايات أو أشعار لا أعرف عنها شيئاً، وكنت أيضا فى هذه المرحلة التى أحاول فيها (أو أدّعى) تكوين رأى مستقل حتى كان يوم واصلت فيه "الدعبسة" فى المكتبة المكتظة، فلفتنى كتاب أبيض اللون كُتب عليه بالخط الثلث الجميل "الديوان" وأسفله بخط النسخ الرشيق عبارة: "

فى الأدب والنقد.

ها هو "النقد" الذى أطاح بالمذيعتين يظهر من جديد وبشكل صريح فى عنوان كتاب، ولمن ؟ لأديب يحكى عنه مدرسونا بإجلال وتقدير هو عباس محمود العقاد، ثم نعود الى البيت فنتابع مسلسلاً عن حياته بعنوان "العملاق" بطولة محمود مرسى وإخراج يحيى العلمى، فنجد أنفسنا أمام عاشق يتألّم بين امرأة وأخرى . وبجانب اسم "العقاد" كان هناك اسم آخر أقل شهرة وإن كانت صورته فى المسلسل أنه صديق البطل المضحك وهو ابراهيم عبد القادر المازنى، وقد لعب دوره الممثل اسامة عباس. فتحتُ الكتاب وبدأت فى القراءة فاندفعت أمام عينى كتلة من شواظ النيران: عبارات كالرصاص، وسخرية لاذعة، وشعور عام بأننى فى وسط ساحة معركة تُستخدم فيها الألسنة الحادة التى تعتبر أمضى من السيوف ضد عدد من الأدباء والشعراء فى مقدمتهم أمير الشعر والشعراء أحمد شوقى، ومصطفى لطفى المنفلوطى الذى كنا ندرس له فى المرحلة الإبتدائية نصاً نثرياً لطيفاً حفظناه لفرط سهولته بعنوان: "أىّ بُنىّ"، بل إن "الديوان" كان يتضمن هجوماً عنيفاً من المازنى على شريكهما الثالث فى تأليف الكتاب الشاعر عبد الرحمن شكرى.

أذكر أن المازنى أطلق على صديقه فى المقال العنيف تعبيراً غريباً هو "صنم الألاعيب". مازلت أذكر فقرات كاملة من الكتاب العاصف منها مثلا هذه الخاتمة التى كتبها "العقاد" لإحدى دراساته: "إيه يا خفافيش الأدب.. أغثيتُم نفوسنا أغثى الله نفوسكم الوضيعة.. السوط لكم.. وجلودكم لمثل هذا السوط خُلقتْ ....".

آه، هذا هو إذن "النقد" الذى أطاح شئ مثله بالمذيعتين الجميلتين. شعرتُ لحظتها بالتعاطف الكامل مع من تعرّض لمثل هذه الكلمات خاصة أن الثنائى المازنى والعقاد وعدا بأجزاء أخرى قادمة أكثر شراسة، واندهشت أن العظيم أحمد شوقى الذى نحفظ أبيات الحكمة التى كتبها تعرّض لهذا الهجوم الشرس ومع ذلك لم يعتزل الظهور مثل المذيعتين، بالتأكيد لم استوعب النظرية التى يصدر عنها الهجوم، ولكن الهجوم نفسه كان قاسياً جداً، وكان كفيلاً بأن تتعاطف مع الذين تعرضوا له خاصة أن منهم صديق ومشارك فى التأليف، ولكنى لن أنسى أيضا أن بعض المقالات كانت خفيفة الظل مثل تلك التى ينتقد فيها المازنى إحدى روايات المنفلوطى المترجمة حيث حصر له عدداً ضخماً من "المفاعيل المطلقة" بلا معنى وبلا هدف ودون أى مبرر. الحقيقة أن أسلوب المازنى كان أكثر رشاقة وسلاسة وظُرفاً من أسلوب العقاد الصخرى والمحدد.

ربما ساهمت الظروف فى أن أقع فى غرام الأفلام قبل أن أقع فى غرام الأدب.

جيل التليفزيون

تمثّلت تلك الظروف فى أننى أنتمى الى جيل التليفزيون.. جيل الصورة.. جيل فيلم الأسبوع والمسلسلات اليومية العربية والأجنبية.. جيل أحد العصور الذهبية لنجوم الكرة المصرية السحرة فى السبعينات من القرن العشرين . طبعا كنت أيضا قارئاً مواظباً على متابعة الصحف والمجلات الأسبوعية التى يحضرها أبى بالإضافة الى ماتيسر من بعض الكتب الشيقة التى صدرت عن حرب أكتوبر، وبعض القصص التى كتبها الرائد "كامل الكيلانى" بالإضافة الى مسلسلات الألغاز التى كتبها الرائد "محمود سالم" مثل "المغامرون الخمسة"، ولكن ثقافتى البصرية (إذا جاز التعبير) كانت أكبر بكثير من ثقافتى المأخوذة من الكتب، وقد حكيت كيف أحببت شيكسبير وبدأت فى البحث عن أعماله بعد أن سحرنى مارلون براندو فى فيلم "يوليوس قيصر"، باختصار، ندهتنى "ندّاهة الأفلام" أو نداهة الدراما عموما (مسلسلات عربية وأجنبية ومسرحيات) فبدأت فى قراءة النقد السينمائى، وتراجع اهتمامى بالنقد الأدبى (الشعر والرواية)، ثم عدت فى مرحلة تالية لقراءة النوعين معاً وبنهم شديد مع القراءة فى كل الإتجاهات عندما بدأت أكتب عن السينما والأفلام.

لا أتذكّر بالضبط متى وجدتنى مهتماً بأن أكتشف عن الفيلم ما هو أبعد من الحدوتة، ولكنى كنت أجد الكثير من علامات الإستفهام بعد مشاهدة الأفلام التى تعجبنى، حدث هذا عندما شاهدت فيلم "الأرض" فى عرضه التليفزيونى الأول فى السبعينات، وحدث أيضا عنما شعرت بالحيرة بعد رؤية مشهد شهير فى فيلم "شئ من الخوف ".

كانت "شادية" تفتح هويس الماء لكى تروى أرض الفلاحين وسط فرحتهم، حيّرنى هذا المشهد كثيرا إذ كنت أعيش فى قلب الصعيد، ولا أرى أن مشهداً مثل ذلك يمكن أن يحدث بالمعنى الواقعى، كنت محتاراً أيضا فى فهم مغزى شخصية "فؤادة" التى تتحرك مثل الآلة وفى مسارات محددة كأنه يتم توجيهها عن بعد، كانت أيضا مرفوعة الرأس فى كل المشاهد حتى فى اللقطات التى تلعب دورها طفلة صغيرة. كان الحوار أيضا غريباً: يشبه لهجة الصعايدة ولكنه يقترب من شعر السيرة الهلالية.

اللعب بالكاميرا

كنت مبهورا فى طفولتى أيضاً بحركة الكاميرا واللعب بها فى الأفلام

وخصوصا فى أعمال المخرج حسام الدين مصطفى فى حين كان أبى يفضل الأسلوب البسيط الكلاسيكى فى تحريك الكاميرا فى أضيق الحدود فى أفلام الأبيض والأسود. أذكر أننا كنا نشاهد معاً فيلم " الإخوة الأعداء" فى عرضه التليفزيونى الأول، وكنت مندهشاً لأن الكاميرا لا تهدأ تقريباً، وتأخذ زوايا عجيبة وغير مألوفة، فى أحد المشاهد مثلا وضع "حسام" الكاميرا فى زاوية منخفضة جداً أسفل سواقى الفيوم المشهورة فملأت الكادر تماماً فى حين كان عمق الصورة تخترقة عربة حنطور فبدا لى كما لو أن الساقية تطحن العربة. فى مشهد آخر كان اثنان من الممثلين يتعاركان على السلم فى الطابق السادس مثلا فقطع حسام فجأة إلى لقطة للإثنين مأخوذة من "بير السلم" فى الدور الأرضى، ولم يكتف بذلك ولكنه جعل الكاميرا مان (وربما كان هو حسام شخصيا) يدور بالكاميرا المحمولة على اليد حول نفسه فدارت الصورة بكل محتوياتها (السلالم والدرابزين والممثلين).

لم استمتع باللقطات لأن أبى كان يتساءل دائماً عن معنى هذا "اللعب بالكاميرا" ثم يقول : "أنا أشعر بالدوار". بدت لى هذه الملاحظات موضوعاً لتساؤلات تحتاج الى إجابات بعد أن راحت لحظة الإنبهار بالحركة، أذكر أيضاً أنه فى فيلم "الشيماء" كان هناك اسراف فى استخداف عدسة الزووم على نحو متطرف لدرجة أن حسام الدين مصطفى كان ينتقل فى أحد مشاهد "الشيطان" من اللقطة البعيدة الى اللقطة القريبة المكبرة (رايح جاى) بصورة مربكة للغاية وفى خلال مدى زمنى طويل نسبياً بمعيار لقطات الأفلام القصيرة.

الحقيقة أن التساؤلات لم تكن حول مغزى حركة الكاميرا فى لقطة أصابتنى بالإبهار ولكن كانت أيضا حول مفهوم الأخراج ذاته: هل الإخراج الجيد هو اللعب بالكاميرا واستخدام الزوايا غير المألوفة أم أنه شئ أبعد وأعمق وأهم من ذلك؟ من هو المخرج بالضبط: هل هو ذلك الرجل البدين الذى يرتدى شورتا قصيراً فى أفلام الأبيض والأسود ويحمل اسم "عادل نيجاتيف"، يجلس بجانب الكاميرا مثل جوال القش ويصرخ بعد تصوير الإستعراض "كونتراتو .. كونتراتو"، أم أنه شخص آخر أكثر اتزاناً وإثارة للإهتمام؟

منوعات استعراضية

فى تلك الفترة المبكرة أيضا، عرض التليفزيون المصرى منوعات استعراضية رائعة أمريكية وألمانية واسبانية سواء بين الفقرات أو فى برنامج شهير له فضل كبير على ثقافتنا البصرية هو "اخترنا لك ". كان أبرز ما فى هذه الاستعراضات الحريّة المطلقة التى تتحرك بها

الكاميرا المحمولة وكأنها تشارك فى الاستعراض بل لقد كانت فى الحقيقة جزءاً منه، ولم يكن ذلك مألوفا فى الأفلام الغنائية أو الأستعراضية المصرية، ولم أكن قد شاهدت بعد ما أضافه حسين كمال من حيوية الى تصوير الأغانى والإستعراضات فى فيلم "أبى فوق الشجرة". كانت تلك الاستعراضات اكتشافا رائعاً بالنسبة لى لدرجة أننى أتذكر لقطات بعينها مثل تلك التى شاهدتها فى أحد الأستعراضات الإسبانية . كانت الكاميرا المحمولة تتابع الراقصين حتى دخلوا وراء أسوار ساحة واسعة فاخترقت الكاميرا ما بين الأسياخ، ثم تراجعت فجأة لتركز على تمثال جميل فى لقطة لا تزيد مدتها عن عشر ثوان، ولكم أن تتخيلوا حيوية المونتاج بالإنتقال بين لقطات قصيرة سريعة لا تتقوف فيها حركة الكاميرا والراقصين مع جمال المكان وطبعا الإبهار فى تصميم الإستعراضات التى كنا نشاهدها فى زمن تليفزيون الأبيض والأسود وإن كنت أظن أنها أصلاّ ملوّنة.

عن المعطف

أعمال كثيرة أعجبيتنى جداً فى طفولتى وأثارت داخلى أسئلة لم يجب عنها إلا النقد، منها مثلا الفيلم التليفزيونى الروائى القصير "المعطف" للمخرج الراحل حسين كمال، وقد فاز هذا الفيلم المأخوذ عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ بالجائزة الأولى فى مهرجان التليفزيون الدولى الأول فى الستينات، كان فيلماً عبقرياً يعتمد على الحركة والتعبير بالوجه مع أقل عدد من الكلمات، وهناك الفيلم الروائى القصير "أغنية الموت" المأخوذ عن مسرحية قصيرة لتوفيق الحكيم ومن بطولة فاتن حمامة وحمدى أحمد وعبد العزيز مخيون، ومن إخراج الكبير سعيد مرزوق، وكان أهم ما لفت نظرى فى الفيلم أن الكاميرا ثابتة فى معظم المشاهد، ومع ذلك لم أشعر أبداً بالملل، بل إن الصورة كانت جميلة، وأداء الممثلين مذهل، فى لقطة واحدة فقط دارت الكاميرا برصانة مع فاتن حمامة وهى تتلقى خبرعودة ابنها لكى تطلب منه الأخذ بثأر والده، كان شريط الصوت أيضا غريباً ونسمع فيه ما يشبه أصوات حداء الإبل بالإضافة الى أصوات الرياح.

أعجبنى أيضاً فيلم تليفزيونى قصير بعنوان "لونابارك" عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ ، بطولة أشرف عبد الغفور وإخراج يوسف مرزوق. كان الفيلم به أيضا أقل عدد من الكلمات، وكانت أحداثه كلها فى مدينة ملاهى حيث نتابع شاباً والفتاة التى يحبها وهما يتجولان بين كل الألعاب وينتهى الفيلم بوصولهما الى "لعبة الموت".. طبعا لم أفهم المعزى الفلسفى للفيلم، ولكنى أتذكر جيداً أنه كان ممتعاً للغاية خاصة أنه يدور فى مدينة للملاهى.

تراكمت الأفلام التى أحببتها (عربية وأجنبية)، وتراكمت الأسئلة المعلّقة، بعضها ساذج وبسيط وبعضها أكثر عمقاً. كان الحل هو أن أقرأ فى السينما، وأن أكتشف شيئا اسمه النقد يفسر لى لماذا يبدو هذا العمل عظيماً ولماذا يبدو ذاك الفيلم متواضعاً . كنت فى حاجة الى "شامبليون" لكى يقوم بفكّ رموز جدار ضخم اسمه "فن السينما وصناعة الأفلام"، وجاءت النجدة من نقاد الأفلام فى سنوات السبعينات، وبعد أن قرأت وعرفت اكتشفت أن النقد شئ أهم وأعمق وأخطر بكثير من أن يستهدف مذيعتين جميلتين، ويمنع ظهورهما فى برنامج "النادى الدولى" مع " سمير صبرى".

أفلام مصرية عربية

فيلم "أسوار القمر".. نموذج ناضج لفيلم التشويق المصرى!

يبدو أننا أمام موسم سينمائى استثنائى للسينما المصرية. فخلال الشهر الأول فقط من العام، أصبح لدينا ثلاثة أفلام تستحق علامة "جيد جدا"، وستظهر حتما فى قائمة أفضل أفلام السنة، وهو أمر نادر فى المواسم الأخيرة.

الأجمل أن الأفلام الثلاثة تنتمى الى فئات متنوعة: فيلم "بتوقيت القاهرة" من تأليف وإخراج أمير رمسيس دراما إجتماعية مع لمسات كوميدية خفيفة، وفيلم "قط وفار" من تأليف وحيد حامد وإخراج تامر محسن دراما كوميدية سياسية، أما فيلم "أسوار القمر" الذى كتبه محمد حفظى وأخرجه طارق العريان فهو أحد أنضج أفلام الإثارةأو ما يعرف بـ thriller التى قدمتها السينما المصرية فى السنوات الأخيرة، لا أقصد عنصر التشويق فقط، ولكنى أعنى ذلك المزيج المعقد الذى يجمع بين المفاجأة والتوتر، والإنقلابات الدرامية والعاطفية، بل ويحتمل كذلك الإضطراب النفسي والعنف وقليل من الرعب، إنه النوع العام الذى تندرج تحته نوعية أفلام التشويق، وغيرها من الأنواع الفرعية.

نسمع عن هذا الفيلم منذ سنوات، يتوقف ثم يستأنفون تصويره، ربما كانت المشكلة إنتاجية، لكن ما شاهدناه يشفع لهذا التأخير، إنه عمل متقن الصنع الى درجة لافتة، بدأ الإتقان بالتأكيد من السيناريو، محمد حفظى له فيلم سابق فتح الباب بإتقانه وبنجاحه الجماهيرى لعودة أفلام التشويق والأفلام البوليسية، أعنى بذلك فيلم "ملاكى اسكندرية" من إخراج ساندرا نشأت، وكانت لحفظى دراما إجتماعية رومانسية لافتة جدا مع طارق العريان فى فيلمهما "السلم والثعبان" بطولة هانى سلامة وأحمد حلمى، وقدّم الثنائى (حفظى والعريان) أحد أفضل أفلام الحركة التى ساهمت فى تدعيم مكانة أحمد السقا، أعنى بذلك فيلم "تيتو".

مدرسة الإتقان

ما يجمع بين العريان وحفظى بوضوح أمران: الإتقان الحرفى سواء فى الكتابة أو الإخراج، والأمرالثانى هو التأثر بالسينما الأمريكية، وربما ما يجذبهما أكثر لهوليوود هو عنصر الإتقان فى أفلامها، مع الاستفادة من دراسة سينما الأنواع، بمعنى أنهما، وفقا لمتابعتنا لأعمالهما المشتركة أو المنفصلة، قادران على تقديم أنواع مختلفة

متقنة من الأفلام، ولا يتأتى ذلك دون فهم لطبيعة كل نوع، واحتياجاته.

لنأخذ "أسوار القمر" نموذجا: القصة فى جوهرها ليست إلا علاقة فتاة مع رجلين مختلفين الى حد التناقض، حكاية مثل هذه تصنع عملا رومانسيا أو إجتماعيا تقليديا، وخصوصا أن الرجلين يحبان الفتاة الى درجة استثنائية، ولكن العمل منذ البداية يركز على أن تصل هذه العلاقة المعقدة الى ذروة مثيرة حافلة بالمفاجآت، بل إن الفيلم يبدأ مباشرة من البطلة الكفيفة التى تتحسس طريقها فى اتجاه البحر، لتكتشف، ونكتشف معها، أن هناك رجلان يضربان بعضهما بشراسة فى قلب الماء، ورغم أن الفتاة ستستمع الى حكايتها كما سجلتها هى بصوتها مع الرجلين، إلا أن الصراع والمطاردة بين الرجلين لن تتوقف.

ورغم العناية الفائقة برسم طبيعة الشخصيات النفسية، ورغم الجمل الحوارية الرومانسية (ساهم تامر حبيب مؤلف فيلم سهر الليالى خصيصا بكتابة حوار إضافى للفيلم)، إلا أن حفظى لم ينس أبدا أنه يقدم فيلم إثارة مشوق، بل إنه استغل لحظات الإسترخاء الرومانسية، وعمل على العادى والمتوقع، تمهيدا للحظة انقلاب مفاجئة فى النصف الثانى من الفيلم، وقبل أن يستوعب المتفرج لخبطة أوراقه، وقبل أن يتنفس الصعداء ليفهم ما حدث، تتحول المشاهد التالية الى مشاهد إثارة متتالية وصريحة تحبس الأنفاس وصولا الى ذروة تنتهى بمفاجأة أخيرة، ثم مشهد أخير ضد الذروة (على طريقة السينما الأمريكية) يحقق الإسترخاء، وفك التوتر ، وإغلاق الأقواس، قبل أن يغادر المتفرج قاعة العرض.

مع كاتب أقل احترافا، كان يمكن أن يستغرق الفيلم فى خطه الرومانسى، أو أن يتوه فى خطه النفسى، وخصوصا أن أحد الرجلين مضطرب نفسيا تماما، ولكن الفيلم يحدد منذ البداية أى الخطوط ستكون فى خدمة النوع المطلوب، تقوم هذه الخطوط بدور تغذية فكرة الإثارة، تدعمها وتعمقها ليأتى حصاد النهاية قويا ورائعا، ثم تخدم الإثارة والإنقلابات الدرامية بدورها معنى الحكاية كلها، وهى أن الإنسان كائن معقد للغاية تتفاعل ثلاثة أشياء بداخله يتأملها الفيلم وهى :الحياة والحب والموت، هذه العبارة تقولها صراحة بطلة الفيلم للرجل المضطرب الذى تزوجها، ولكنها تنطبق على معنى الدراما التى ارتدت فى فيلمنا ثوب الإثارة اللامع.

سر الحبكة

"أسوار القمر" ليس من تلك الأفلام التى يمكن أن تحرق جذريا حتى

لو كشفنا لحظة الإنقلاب الدرامى فيها، لأن قوته ليست فى التلاعب بهويات بطليه أو التلاعب بالمتفرج عن طريق التلاعب بالبطلة الكفيفة فحسب، ولكن قوته بالأساس فى تقلب العواطف الذى يحاكى تقلب القمر، فى تعقيد شخصياته الثلاث، وفى وجهات النظر المتعددة التى أتاحت للرائعة الموهوبة منى زكى فى دور زينة أن تلعب شخصيتين فى شخصية واحدة : فتاة رومانسية، وفتاة متحررة، وأتاحت لعمرو سعد أن يظهر بوجهين تماما مثل آسر ياسين، وأن تنتقل حيرة البطلة بين شخصية أحمد وشخصية رشيد الى المتفرج أيضا، وأن يمتد التلاعب الى فكرة الإبصار والعمى، حيث تكون زينة أكثر بصيرة بعد أن تفقد نظرها إثر صدماتها النفسية، وكانت قد تركت شابا رائعا هادئا وناجحا فى عمله، لتتزوج من شاب مغامر يدمن المخدرات، يغار عليها وكأنه يمتلكها، يضربها ثم يبكى طالبا المغفرة، تخلعه لتتخلص منه، فيحاول الإنتحار، تدخله مصحة للعلاج، يظهر الشاب الذى تركته فى حياتها من جديد، يخرج الرجل الشرس من المستشفى ليبدأ الصراع من جديد.

كان يمكن أن يكون الصراع تقليديا، مجرد غرام ومطاردة وانتقام، ولكن حالات العمى وفقدان الذاكرة المتتالية لزينة هى التى جعلت السيناريو يتلاعب بالبطلة وبالمتفرج معا، قد تكون هناك تأثرات واضحة فى خط الرجل الشرس الغيور بفيلم مثل "النوم مع العدو"، وقد تذكرنا لحظات فزع زينة الكفيفة بدور قديم شهير جدا للرائعة ميا فارو فى دور امرأة كفيفة مهددة، ولكن حبكة "أسوار القمر" تمتلك أيضا قوتها وتأثيرها، ونجاحها مزدوج ومعتبر: رسم الملامح النفسية والعاطفية والإنسانية لأبطاله الثلاثة الذين يدورون فى فلك الحياة والحب والموت، واستخدام كل مفردات فيلم الإثارة ببراعة، وبالذات فى الثلث الأخير من الفيلم.

ليست لدينا مع ذلك مناطق تصوير كثيرة، معظم الأحداث على شاطىء الغردقة، وفوق أحد المراكب، وإذا كان الحب يمثل قلب الحكاية، فإن الموت حاضر ايضا بقوة، يقول الشاب المغامر عاشق المخدر إن والده حكى له فى طفولته عن تلك الأسوار التى تقع وراء القمر، هناك يذهب الموتى، فإذا أراد أحد أن يكلم الموتى، فعليه أن ينتظر بزوغ القمر، الشاب المغامر المخدور سيأخذ زينة الى مكان وسط جزيرة بعيدة انتحر فيه شاب وفتاة مثل روميو جولييت، سيعود الموت كذلك ليقدم ذروة الأحداث ونهايتها ولكن مقترنا بالحب، وذلك بطريقة معقدة وغريبة.

عناصر ذهبية

نجح طارق العريان الى حد كبير فى قيادة عناصر اللعبة بداية من الإختيار الجيد للغاية لأبطاله الثلاثة، قد تتورط مثلى فى الحكم المسبق فى النصف الأول من الفيلم فى ضرورة تبادل عمرو سعد وآسر ياسين لدوريهما، لا تتسرع وانتظر لأن الفيلم لديه بالذات أسبابه فى نصفه الثانى حول هذه النقطة بالذات، منى زكى ستنافس بالتأكيد على لقب أفضل ممثلة فى 2015 عن دور زينة فى أطوارها وظروفها المختلفة، هذه الممثلة الموهوبة لايجب أن تظل بعيدا عن السينما، وخصوصا أن الموهوبات قليلات جدا فى عمرها، كما أن السينما فقدت موهبة حنان ترك العظيمة بابتعادها بعد الحجاب.

آسر وعمرو مجتهدان، عموما الأداء جيد مع إفلات مشهد أو اثنين منهما بسبب عدم القدرة على ضبط الصوت وفقا للإنفعال المطلوب، العناصر التقنية أيضا كانت مميزة: الصورة بمساحات الأزرق والأسود بالذات فى مشهد الذروة ذكرتنا بنماذج لأفلام أمريكية شهيرة ، كما فى فيلم مثل "cape fear" لمارتن سكورسيزى، تترات النهاية تقول إن مدير التصوير هو نزار شاكر، بينما ألأفيش ينسب التصوير الى أحمد المرسى، فى كل الأحوال، الاثنان من أكثر مصورينا موهبة وبراعة، والفيلم سينافس أيضا فى عنصر التصوير، وكذا فى المونتاج (ياسر النجار) وخصوصا فى مشهد اللقطات المتتابعة للإنقلاب المفاجىء التنويرى للبطلة عن الرجلين، ومن العناصر الهامة والمميزة أيضا موسيقى هشام نزيه وديكورات محمد عطية وملابس مى جلال، وشريط الصوت ل محمد عبد الحسيب، لم يخدش تكامل الفيلم التقنى سوى حيل الجرافيك الواضحة جدا فى مشهد النيران فى نهاية الفيلم.

تقول زينة إنه لولا تجربة الألم ما عرفنا قيمة الراحة أو السعادة، زينة تكتب المقالات، فى نهاية الحكاية ستكتب رواية، وستهديها الى القدر، والى أسوار القمر التى عاينتها فعرفت نفسها، ورأت الرجلين اللذين تنازعا عليها بشكل أعمق وأفضل، كما أنها رأت عن قرب كيف يوجد الموت والحياة والحب فى نفس بشرية واحدة، فى نفسها، وفى نفوس الآخرين.

فيلم "خارج الخدمة".. رحلة عبثية الى الغيبوبة!

تعودنا الى حد كبير على تناقضات السينما المصرية، التى تجعلنا نضع قدما فى خانة التفاؤل والإعجاب، وقدما أخرى فى خانة الإحباط والحزن. ليس أدل على هذه المعادلة العجيبة من فيلم "خارج الخدمة" الذى كتبه عمر سامى، وأخرجه محمود كامل.

فى خانة التفاؤل لدينا تجربة مختلفة تماما عن السائد والمألوف، ولدينا عناصر مميزة للغاية كالتصوير والموسيقى وأداء أحمد الفيشاوى كممثل موهوب، بل إن الفيلم عموما هو أفضل أعمال مخرجه محمود كامل حتى الآن، ويتفوق بمراحل عن تجاربه السابقة.

ولكن "خارج الخدمة" يحبطنا بشدة بسبب مشكلات السيناريو المزعجة التى جعلت من الفيلم مجرد رحلة عبثية الى غيبوبة المخدرات، ذلك أننا نشاهد بطلين لا نعرف شيئا عنهما تقريبا، أصبحنا نتأمل فعل الغيبوبة المتوالى دون أن نفهم الطريق إليها، شاهدنا السلوك ولم نستوعب الدافع إليه، اللهم إلا إذا كنا أمام ترجمة عملية لمذهب "الحشيش للحشيش" أو "المخدر للمخدر"!

تشعر بالغيظ حقا لأن بطلا الفيلم يبدوان مهمومان، على وجوهما معالم مأساة حقيقية، يكفى فقط أن يتكلما، ولكنك بالكاد تعرف اسميهما، تصبح الحالة الهروبية التى قدمها الفيلم بامتياز أقرب الى العبث أو الغرابة دون أى معنى، مع أن ذلك ليس مقصودا، بدليل تلك الإشارات الواضحة عن ثورة فى الخلفية، لايعبأ بها البطلان.

العلاقة بين البطلين أصلا تقفز بسرعة دون أن يجد المؤلف نفسه مكلفا بتفسير أى شىء، نتيجة ذلك تفرجنا على أزمة من الخارج، دون أن نكتشف داخل الشخصيات الممزق، الفيلم بالتأكيد يصف حالة، ولكن هذا الوصف سيفتقد المعنى تماما لو تجاهل رسم ملامح شخصيتيه كما شاهدنا، سيتحول الأمر الى فاترينة عجيبة يتعاطى اثنان خلف زجاجها المخدرات بلا توقف، يدور الفيلم ويلف، ويكرر ويزيد دون أن يفلح فى أن ينتقل من خانة الفعل الى خانة ما وراء الفعل، أو من مستوى الحركة الشكلية، الى التاثير الدرامى الفعلى الأعمق والأهم، أصبحنا أقرب الى تسجيل لطقوس للغيبوبة دون تحليل أو فهم لأسبابها من خلال رجل وامرأة يتصدران الشاشة طوال الوقت.

غيبوبة أم ثرثرة؟

فى فيلم "ثرثرة على النيل" المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ، وفى فيلم "المساطيل" الذى كتبه وحيد حامد، تتحدث الشخصيات، تثرثر

عن همومها، فتكشف أزمتها، وتجعل من الغيبوبة هروبا له أسبابه العامة والخاصة.

أما "خارج الخدمة" فهى يكتفى فقط بعلاقة تفتقد الإقناع بين شاب مهمش لا نعرف عنه شيئا تقريبا سوى اسمه ، سعيد (أحمد الفيشاوى)، وامرأة وحيدة نعرف عنها معلومات شحيحة للغاية اسمها هدى (شيرين رضا)، لا هو سعيد ولا هى قريبة من الحكمة والهدى، والتقاء سعيد وهدى يتم أصلا عن طريق حادث غريب للغاية: سعيد تحت تأثيرالمخدر طوال اليوم تقريبا، يتم طرد أحد سكان العمارة، يقتحم سعيد الشقة، يسرق بعض التماثيل الصغيرة التى تركها الساكن، يعثر بالصدفة على فلاشة (شريحة إليكترونية تضم مواد مصورة).

عندما يقوم بتشغيل الشريحة ، تظهر عليها لقطات لهدى وهى تخنق طفلة ثم تهرب، البناء بأكمله قائم على تهديد سعيد لهدى لكى يحصل منها على أموال ، يسدد من خلالها ما عليه من ديون، نظير الحشيش الذى حصل عليه سعيد من الشاب الشرس ممدوح (محمد فاروق)، ابتزاز لامرأة ارتكبت جريمة قتل مصورة على شريحة إليكترونية.

معظم مشاهد الفيلم داخل شقة هدى، يدهشك أنهم تعرفوا علي المرأة بسرعة من مشاهدة اللقطات المصورة، لايكلف السيناريو جهده لمجرد البحث عن صاحبة اللقطات ولو فى مشهد أو مشهدين، المهم فقط هو أن يذهب سعيد الى هدى، فما الذى سيحدث عندما يلتقيان؟

الحقيقة أنه لن يحدث الكثير، فبدلا من قيام سعيد بتعاطى المخدر بمفرده سيتعاطاه مع هدى، وبدلا من أن يكون سلوك هدى الأول هو الخوف والرفض لزائر أشعث أغبر الهيئة والثياب، فإنها ستسمح له بالدخول، وستصنع له الشاى، وسيصطنع الفيلم دوما مشاجرات بينهما تنتهى باغتصاب سعيد لهدى فى كل مرة !!

كلمات متقاطعة

عليك طوال الفيلم أن تخمن كل شىء على طريقة مسابقات الكلمات المتقاطعة، تقريبا لايجيب الفيلم عن أى سؤال، كل ما ستقوله هدى

(التى تكرمت مشكورة بذكر اسمها) هو أنها تعيش فى الشقة وحيدة منذ وفاة زوجها إثر حادث سيارة وقع من 18 سنة، يعتبر السيناريو هذا الأمر كافيا لكى تستقبل امرأة شابا مخدورا، وأن تستسلم لاغتصابه، بل وأن تشاركه تجربة أنواع أخرى من المخدر.

بينما يبدو سعيد ابنا للشارع، وربما ينتمى الى طبقة إجتماعية فقيرة، فإن هدى ترتدى الروب المنزلى، وتبدو أكبر سنا، اثنان من عالمين مختلفين، ولكننا لانعرف بالضبط طبيعة العالمين، يفترض السيناريو أن تقوم أنت باقتراح المعلومات، وسد الخانات.

تلزم عن هذه الثغرات نتيجة خطيرة ومزعجة هو افتقاد صدقية ما تراه، لديك شخصيات ضائعة لاتعرفها على الإطلاق، تماما مثل أولئك الهائمين فى الشوارع تحت تأثير المخدر، أو نتيجة لأمراض عقلية مجهولة.

تحوّل الفيلم الى فرجة من الخارج على شخوص تتعاطى المخدر، دون أن يجيب عن السؤال المفصلى وهو : ما الذى جمع بين هذين العالمين الغامضين؟ بل ما هى أصلا أزمة البطلين اللهم إلا إذا كانا من عشاق الكيف والسلام.

افتقد السيناريو العمود الفقرى للسرد، فصار يلف فى دائرة عبثية تماما، كل ما يفعله سعيد (بالإضافة الى الإغتصاب وتعاطى الحشيش وأنواع أخرى مع هدى) هو سرقة تماثيل من شقة هدى لبيعها وتسديد ديونه لمروجى المخدر، وأحيانا يشترى لهدى ما يلزمها من الكيوف، وفى بعض الحالات، يتخيل تحت تأثير المخدر أن هدى تنتقم منه، أو أنها دفنت الطفلة (التى نسيناها) أسفل بلاط الشقة.

فن اللامبالاة

قال الفيلم كلمته بسرعة فلم يجد ما يضيفه، فطفق يكرر ويكرر:؛ هناك من يحترفون الغيبوبة، بشر مرفوعون من الخدمة، مثل مصعد البناية المعطل، مقدمات الثورة على حكم الإخوان فى 30 يونيو لا تعنيهم، وماذا بعد ؟ هناك حكاية اللقطات التى تجعل من هدى قاتلة لطفلة، هنا يجد السيناريو نفسه متورطا فى ضرورة الإجابة لحل اللغز.

تأتى الإجابة لتضيف سخفا على سخف، اللقطات ليست إلا مشاهد

تمثيلية شاركت فيها هدى، والطفلة ما زالت على قيد الحياة، لماذا إذن لم تطرد سعيد عندما ابتزها؟ لماذا سمحت له أن ينتهك جسدها؟ هنا يسكت الكلام، ينتهى الفيلم مع كوب شاى إضافى بين اثنين مخدورين لا نعرف عنهما شيئا !

لا محل للقول بأن السيناريو ترك الإجابات متعمدا، ليترك هامشا لمشاركة المشاهد، فقد اضطر الفيلم كما رأينا أن يبنى موضوعه على علاقة السبب والمسبب فى شأن الحساب بين المتعاطى ومروج المخدرات ممدوح (محمد فاروق ممثل جيد جدا وفى دوره تماما) ، ونتيجة لذلك حدث ابتزاز المرأة، كما اضطر الفيلم أن يبحث عن تفسير للقطات هدى، ليس منهج الفيلم التجريب ولا التجريد، بل إنه يقدم تفاصيل التفاصيل الواقعية عن جلسات الحشيش مثلا، بل إن افضل ما فى العمل كله هو تلك الحوارات الحية التى تأخذ إيقاع ومفردات الواقع، هذا فيلم تكاد تلمس فيه الأماكن والأجواء ، هناك محيط واقعى صرف كان يتطلب تفسيرات تمنح العلاقات وبطلى الفيلم المعنى والصدقية، وتجعل المتفرج يدخل عقول الشخصيات، وليس بيوتها فقط.

اكتفى الفيلم بوصف حالة يستوعبها فيلم قصير، أما أن تصنع فيلما طويلا يدور فى الفراغ، وتهدر نماذج إنسانية ثرية، فهو أمر عجيب، ويدعو للحيرة والحزن، خصوصا مع وجود إتقان لافت وغير معهود فى التنفيذ، وفى عناصر فنية كثيرة مثل صورة أروتور سميث الضبابية الباهتة التى جعلت الشخصيات أقرب الى الاشباح الخاوية، ومثل موسيقى تامر كروان التى ملأت ثغرات مشاهد بأكملها، فحولتها الى مشاعر وأحاسيس، طالما أن السيناريو عاجز عن التفسير، ومثل مونتاج هبة عثمان الذى أشبع مشاهد كثيرة محافظا على عفويتها وتأثيرها، ومثل شريط الصوت القوى والذى منح العمل حياة إضافية، ومثل الملابس التى بدا كما لو أنها جزءا من الشخصيات وفوضى حياتها، ومثل براعة المخرج محمود كامل فى استغلال زوايا المكان المحدود فى الشقة، وفى إدارة ممثليه رغم غرابة وغموض دوافعهم.

هناك لمسة عفوية مدهشة ونادرة فى أداء الممثلين عموما، بل إن هناك لمسات كوميدية خففت كثيرا من فجاجة شخصية سعيد، لاشك أنه أفضل أدوار أحمد الفيشاوى حتى الآن، سيحصل بالتأكيد على جوائز مستحقة، لم يفلت منه التعبير ولا الأداء مرة واحدة: العين التائهة والعبارات المتثائبة ورد الفعل البطىء، كلها أدوات جعلها هذ الممثل الموهوب تنبع من الشخصية، وليست مجرد حليات إضافية كما

يفعل عادة بعض ممثلى أدوار المخدورين، شيرين رضا كانت تائهة، مرة تبدو مضطربة نفسيا، ومرة تريد أن تكون مسطولة، أحيانا تبدو مثل بنت بلد، ومرات تظهر كامرأة من طبقة أعلى، أعتقد أن غموض الشخصية على الورق أثر كثيرا على أدائها، وأعطاها هذا الإرتباك الملحوظ.

"خارج الخدمة" كان يمكن أن يكون عملا استثنائيا لولا أنه افتقد تلك الحلقة الذهبية التى تجعل الأفلام تؤثر فى مشاهديها، وتعيش أطول فى الذاكرة، أعني بذلك أن تعرف الشخصيات التى تتصرف أمامك، تفهم تجربتها ومأساتها، تراها من الداخل وليس من الخارج فقط، وليس فى فيلمنا مع الأسف سوى هذه الحركة العبثية المتتالية وسط دخان أزرق، لذلك نندهش ولا ننفعل، لأننا ببساطة لا نعرف حكاية هؤلاء الناس، ولا دوافع تصرفاتهم العجيبة.

"بتوقيت القاهرة".. ثلاث رحلات لاكتشاف الذات والآخر

بدأ الموسم السينمائى المصرى بداية جيدة جدا بعرض فيلم "بتوقيت القاهرة" من تأليف وإخراج أمير رمسيس. الفيلم سيكون بالتأكيد فى قائمة الأفضل بين أفلام 2015، فهو عمل ذكى ومؤثر مع بعض الملاحظات، أفضل ما فيه السيناريو الذهبى النادر بشكل عام فى السينما المصرية، كما أن توزيع الأدوار جاء بشكل مميز ولافت، وجمع بين جيل الكبار وجيل الشباب، وأتاح ذلك أن يؤدى المخضرمان نور الشريف وسمير صبرى، دورين من أفضل أدوارهما، وأن يقدم شريف رمزى وآيتن عام دورين مميزين.

الفيلم يقول أيضا أشياء هامة للغاية عن الماضى والحاضر، يدافع عن السينما ضد الأفكار المتزمتة، يسخر من أوضاع مجتمعية راهنة عجيبة، ويحمل شحنة إنسانية رائعة فى جميع علاقاته، لا يدين جيلا على حساب بقية الأجيال، ولكنه يقدم نماذج حية فى مواقف طازجة ومبتكرة، ويمنح شخصياته ثلاث رحلات فى يوم واحد، يعيدون من خلالها اكتشاف أنفسهم، واكتشاف الآخر.

يمكن أن نعتبر الفيلم ايضا بداية مخرجه أمير رمسيس الحقيقية فى مجال الأفلام الروائية الطويلة بعد ثلاثة أفلام مضطربة هى "آخر الدنيا" و"كشف حساب" و"ورقة شفرة". وكان الفيلم الأخير أكثرهم نجاحا من الناحية الجماهيرية، وهو أول فيلم قام ببطولته الثلاثى الكوميدى الناجح شيكو وهشام ماجد وأحمد فهمى.

اتجه أمير بعد ذلك الى السينما الوثائقية ليقدم فيلمين هامين ومميزين شكلا ومضمونا هما الجزء الأول والثانى من عمل بعنوان "عن يهود مصر"،. وتثبت عودته الى السينما الروائية الطويلة بفيلم ناضج مثل "بتوقيت القاهرة" كتابة وإخراجا أنه موهبة مميزة فعلا، وأن اضطراب البدايات ربما كان مجرد جملة اعتراضية فى مسيرة أحد مساعدى يوسف شاهين الواعدين.

الفيلم الجديد صعوبته فى الإمساك بلحظات إنسانية عميقة، وفى رسم ملامح شخصياته المتباينة، وفى السير بثلاثة خطوط درامية معا حتى تلتقى فى النهاية، وقد تحقق ذلك الى حد كبير.

رحلة اكتشاف

هى إذن رحلة اكتشاف فى جوهرها، رغم أن الفيلم يحمل اسم "القاهرة" فإن إحدى الرحلات تنطلق من الإسكندرية. والحقيقة أن إحدى ملاحظاتى على الفيلم تتعلق باسمه الضبابى، ربما يكون المعنى "بتوقيت مصر"، أو "حدث فى مصر فى وقتنا الحاضر"، لأن هناك خطا واضحا جدا فى تأمل تلك التغيرات التى حدثت لنا بسبب الفتاوى المتزمتة، أو نتيجة ظهور أجيال متشددة لا ترى فى ضرب الأب المريض بالزهايمر أدنى مشكلة، شخصيات عصابية بامتياز، وهناك فتاة من الجيل الشاب تعانى من تناقضات مذهلة داخل شخصيتها، قوى تدفعها للإنطلاق، وتربية عتيقة تكبلها بالأغلال، المعنى إذن كما فهمت هو أن التوقيت الحالى صنع شخصياته المختلفة والغريبة، كلها إشارات لمحاولة إعادة إكتشاف علاقات مستقرة من زاوية مختلفة، قد يكون ذلك مبرر عنوان الفيلم الذى أراه ضبابيا، ومع ذلك فإن هذاالعمل، فى رأيى، أعمق وأفضل بكثير من أن يحمل هذا العنوان.

لدينا ثلاث رحلات تقوم بها ثلاث شخصيات: يحى (نور الشريف) الرجل العجوز المريض بالزهايمر، والذى يفتتح مشاهد ما قبل العناوين، إنه يتأمل صورة لامرأة شابة كان يعرفها فى الماضى، ولكنه لا يتذكر اسمها أو أى معلومات عنها، يعيش يحى مع ابنه مراد المتطريف دينيا، والذى ينفق عليه ويعاير والده الذى تاهت ذاكرته لأنه يشرب الخمر فى شقته، ولكن الأب يحتفظ بعلاقة مودة مع ابنته المتفهمة أميرة (درة)، عندما يصفع مراد والده العجوز، يقرر يحيى مغادرة الشقة بالإسكندرية، يحمل معه ساعة حائط قديمة من ذكرياته مع زوجته الراحلة نادية، ويبدأ رحلته بحثا عن تلك المرأة التى يعرف أنها هامة جدا بالنسبة له، دون أن يتذكر عنها أى معلومات أخرى.

الشخصية الثانية هى ليلى (ميرفت أمين) وهى نجمة سينمائية معتزلة، رغم أنها تقضى الوقت فى مشاهدة أعمالها القديمة، إلا أنها أصبحت الآن ربة منزل، مجرد أم تغطى شعر رأسها، وتقوم بتلبية أوامر ابن وابنة فى سن الشباب، ستبحث عن عنوان زميل ممثل قديم شاركته فى بطولة أحد الأفلام، وستبدأ رحلة غريبة فى الوصول إليه، إنها تعتبر لقاء زميلها خطوة جوهرية لإتمام زواجها من رجل "ملتزم دينيا"، ولكنه اشترط شرطا عجيبا لإتمام الزواج.

الشخصية الثالثة هى الشابة سلمى (آيتن عامر) التى توافق على أن تذهب أيضا فى رحلة ذات طابع خاص، تقوم بعد تردد بلقاء حبيبها فى شقة حصل على مفتاحها من أحد أصدقائه، هدف اللقاء هو التواصل الجسدى مع شخص تعرفه وتحبه منذ سنوات ثلاث، تبدو رحلتها أسهل،

ولكنها ستكتشف بداخلها تناقضات صارخة، هى بالأساس نتيجة مجتمع يعامل الفتاة بطريقة تختلف جذريا عن الشاب، هى أيضا شخصية قلقة للغاية، خائفة ومضطربة، اهتمامها الزائد باستخدام المطهّرات، وبنظافة الأشياء والأماكن، ليس إلا وسيلة لإخفاء توتر وقلق هائلين، أنثى يتحرشون بها فى الشوارع، وامرأة لأول مرة مع حبيبها فى شقة تجمعهما.

هذه هى الشخصيات الثلاث التى ستكتشف نفسها ولكن من خلال الآخر: يحيى العجوز سيركب بعد أن تعطلت سيارته عربة شاب يدعى حازم (شريف رمزى) يعمل ديلر (أى رجل يقوم بتوزيع المخدرات)، حازم بشعره الطويل يبدو مغامرا نموذجيا وغير منتم إلا لنفسه، نراه وهو يتعامل مع امرأة فى الاسكندرية (كندة علوش فى دور قصير مميز)، يحكى لها حكاية عن سبب احترافه توزيع المخدرات، يتحدث عن أخته المريضة بالسرطان، التى يتكلف علاجها آلاف الجنيهات، ثم يحكى فى السيارة للعجوز يحى قصة مختلفة عن سبب احترافه توزيع المخدرات، يتحدث عن والده ووالدته وموتهما فى حادثة بالخليج، تتحول صورة أخته الى خطيبة وجارة يريد الزواج منها، لا نعرف بالضبط أى الحكايتين أصدق، فى الواقع فإن ذلك لايهم، لأن حازم يمثل نموذجا لشباب كثيرين يجعلون من المغامرة حرفة، تتقاطع رحلة يحى بحثا عن امرأة ضبابية من ماضيه، مع هروب حازم من حاضره حيث يطارده الرجل الذى سلمه المخدرات، بعد أن تركها الشاب المغامر فى الطريق، خوفا من تفتيش الشرطة له.

الممثلة ليلى ستصل الى زميلها القديم الممثل سامح (سمير صبرى)، إنه يعيش وحيدا بعد هجرة ابنه الى كندا، يعلق على الحائط صور أفلامه، يمتلك بارا فى فيلته، ويحاول أن يغازل صحفية شابة زارته لإجراء حديث صحفى، تقتحم ليلى حياته لتطلب منه طلبا عجيبا هو أن يطلقها، زوجها القادم يريد – طبقا لفتوى أحد مشايخ الفضائيات- أن تتطلق ليلى من زميلها الذى تزوجها فى أحد الأفلام (!!) مشكلة عبثية ساخرة تكشف مهزلة كاملة لمجتمع صدروا إليه تحريم التمثيل وكل شىء تقريبا، الماضى يعود من خلال ليلى ممسوخة ترتدى طرحة وفستانا طويلا، وتريد لزميلها أن يطلقها، أو بمعنى أدق يطلّق أفلامهما وحبه للسينما، يطلق الماضى بأكمله.

فى الشقة تتعثر رحلة سلمى مع حبيبها وائل (كريم قاسم)، هو يريد إنجاز التواصل الجسدى بسرعة، وهى خائفة ومضطربة، تريده ولكن فى داخلها خطوط حمراء وهواجس ووساوس تتجعلها تتخيل أن الشرطة ستقتحم المكان، وتلفها فى ملاءة بيضاء كالعاهرات. تشوش

سلمى وازدواجيتها هو جزء من ازدواجية مجتمع يمارس التحرش فى الشارع، ولكنه يحاسب الفتاة حسابا عسيرا إذا أقامت علاقة جسدية مع شاب، يصف الشاب بأنه مخطىء، ولكنه يفرح برجولته، بينما يصف المرأة بأنها ساقطة، فى لحظة تقرر سلمى أن تتخلص من العبء النفسى، تعلن أنها ستترك وائل نهائيا، من الواضح أنها تحاول أن تحسم صراعا بداخلها بين رغبة فى الجنس، وخوف كامن لايمكن السيطرة عليه.

نجاح واضح

ينجح أمير رمسيس فى تطوير كل رحلة لنصبح أمام ثلاث قصص قصيرة ناضجة، كما ينجح بشكل عام فى الإنتقال بينها، رغم أننى أعتقد أن هذا السيناريو كان فى حاجة الى مونتير مخضرم بدلا من بتر بعض المشاهد بطريقة غير سلسة أحيانا، نجح أمير ثالثا فى إدارة الصراع سواء بين الشخصيات، أو من خلال بحث الابن مراد عن والده مرض الزهايمر، أو مطاردة تاجر المخدرات للديلر الذى ضاعت منه البضاعة، أو عن طريق مخاوف سلمى ووائل من اقتحام الشقة عليهما.

هناك نضج حقيقى فى الكتابة، ووعى بالخيوط والدرامية، وهناك جدل طوال الوقت بين الحاضر والماضى، يتم ذلك على مستوى القصص الثلاث، وتعمل أغنيات شادية التى نسمعها فى سيارة حازم على تذكيرنا بزمن قدمته، زمن سينما الأبيض والأسود، علاقات قديمة يسودها الحب، وتغلفها البهجة، تتنافر مع علاقات الفيلم ، ومع تناقضات شخصياته الداخلية والخارجية.

الغرابة هى أيضا ملمح أساسى فى قصص الفيلم الثلاث: الديلر يبدو وكأنه قد وجد أبا مفقودا، فيرافق العجوز فاقد الذاكرة الى القاهرة، وسامح الممثل المعتزل يسخر من شبح زميلته ليلى العائدة التى تريد الطلاق، فيؤكد لها أنه أصلا مسيحى، كما يحاول إقناعها بأنهما كان يؤديان دورين تمثيليين على الشاشة، ثم يصور نفسه وهو يطلقها فى مشهد تمثيلى حتى يقنعها بوسيلة فنية، بمدى عبثية ما تفعله، ووائل يقتنع بأن يجلس مع سلمى دون تواصل جسدى، ولكنه يرفض فكرة انفصالهما، ولا يرى ذلك حلا، تلك اللمسة الساخرة البارعة منحت الفيلم مزيدا من الجاذبية، المواقف أصلا عجيبة، وبالتالى يصبح التعامل الجاد معها أمرا متناقضا، الموقف الجاد الوحيد من الأوضاع الخاطئة هو تلك السخرية التى تجعلنا نضحك عما حدث من تغيرات

وتناقضات فى الشخصية المصرية بين الأمس واليوم.

يمتد النجاح أيضا الى إغلاق الأقواس، بل والى تقاطع الخطوط عندما يذهب الديلر لتسليم مخدرات الى الممثل سامح، يجعل يحيى يسلم المخدرات لانشغال الديلر حازم بمطاردة العصابة له، فى الفيلا سيكتشف يحيى وجود ليلى حبيبة العمر التى كان يبحث عنها، وسنكتشف أن سلمى هى ابنة ليلى الممثة المعتزلة. سيعود وائل الى سلمى ، وسيصل يحيى الى ليلى بعد أن تركها الرجل المتزمت، وسيضربون حازم ضربا مبرحا، ستنكسر ساعة الحائط، سنسمع صوت شادية من راديو السيارة مع ضحكات سلمى ووائل، ربما كان الأفضل لو انتهى الفيلم على مشهد حديث يحيى مع ليلى فى نهاية لا يخرجها إلا صلاح ابو سيف كما يقول الممثل سامح.

يمتلىء الفيلم بالمواقف الإنسانية الرائعة مثل ادعاء يحيى أنه لا يعرف ابنته أميرة حتى يهرب منها للأبد دون أن يسبب لها المتاعب، ومثل استعادة سامح وليلى لمشاهد أفلامهم الرومانسية، وإن كان أداء الاثنين كاركاتوريا ومبالغا فيه، بينما كان يجب تأدية المشهد بصدق وبجدية كاملة، ومثل قيام سلمى بتزيين الشقة بالشموع انتظارا لوائل، وهو الأمر الذى حلمت به كثيرا، ويمتلىء الفيلم بالأفكار البارعة مثل حديث يحيى عن الكون الذى لايكتمل إلا بالإختلاف (زوجته الراحلة كانت مسيحية)، وحديث يحيى أيضا عن أن نشعر بالآخرين لا أن نعرفهم، مريض الزهايمر لايفقد مشاعره أبدا تجاه من قابلهم فى الماضى (حبا أو كرها) ، حتى لو تاهت أسماؤهم عن ذاكرته.

قدم أبطال الفيلم أدوارا لا تنسى: نور الشريف فى مشاهده المرحة والمؤثرة معا، فى نسيانه الفعلى أو فى ادعاء النسيان، سمير صبرى فى تصابيه وفى مشهد اكتشافه أن ابنه ألغى دعوته له لكى يقيم معه فى كندا، ميرفت أمين فى التزامها الشكلى، أسفل القناع مازالت تلك الممثلة والعاشقة القديمة، شريف رمزى فى انطلاقه وروحه المغامرة وفى أكاذيبه وفى صدقه الإنسانى مع يحيى، وآيتن عامر فى أدائها البارع لشخصية صعبة متناقضة ومتقلبة تنتهى رحلتها بقهر الخوف، وكريم قاسم فى بساطة أدائه وروحه المرحة والتلقائية، ودرة فى مشهدها البديع مع والدها الذى أنكر معرفته بها، ولا ننسى الرائع بيومى فؤاد فى دور ضابط الآداب، كلهم أحبوا شخصياتهم فأضافوا إليها.

ما زلت أعتقد أن السيناريو كان فى حاجة الى مونتير مخضرم يضبط خطوطه وانتقالاته (مونتير متمكن فور سيفتى وليس فقط وان مور تيك فور سيفتى كما يقول سامح الممثل)، كما أن شعورنا بتقدم

الوقت واقترابنا من الليل لم يكن محسوسا من خلال الصورة، قفز السيناريو أيضا فلم نر مشهدا مهما هو هروب حازم مع يحيى من الكمين، وهو أمر صعب كان فى حاجة الى مشهد مصور يجعله ممكنا، كما كان يجب أن تفسر ليلى أكثر سر حرصها على الزواج، عبارة مثل " إحنا مش فى سن نختار فيها" ليست كافية ولا مقنعة، ولكن هذه الملاحظات لا تنفى أننا أمام فيلم استثنائى ، أراهن على أنه سيبقى طويلا فى الذاكرة، تماما مثل صوت شادية التى أهدى إليها أمير رمسيس الفيلم، وتماما مثل أفلام ميرفت أمين وسمير صبرى الذى أجاد السيناريو توظيفها، وإذ يمتزج الحنين الى الماضى مع عشق السينما وتحيتها، وإذ يسخر الفيلم من التزمت ويرفض الخوف، فإن "بتوقيت القاهرة" لا يشهد فقط على زمنه وحاضره، ولكنه يعيد إلينا ذاكرة الماضى الجميلة، قبل أن يطمسها زهايمر الجهل والقسوة، وقبل أن تدهسها عجلات الردة الحضارية البليدة.

فيلم "أسماء": الخوف الذي يأكل الروح

إحدى المباهج التى تدفع لقراءة المقالات النقدية أن تطالع أكثر من مقال نقدى عن نفس الفيلم وكأنك تراه أكثر من مرة من زوايا مختلفة. كل ناقد يقدم لك حيثيات حكمه، ويقدم رؤيته لتفاصيله، ثم يترك لك بعد ذلك حرية الحكم والإنحياز لهذا الرأى أو ذاك.

من هذه الزاوية الواسعة، سأحاول أن أدافع عن رأيى فى الفيلم المصرى "أسماء" الذى كتبه وأخرجه "عمرو سلامة" ، والذى بدأ مؤخراً عرضه التجارى فى الصالات المصرية، أحاول هنا أن أقدم رؤية مختلفة عما كُتب قد تفتح مجالاً آخر لاستقبال الفيلم أو التفاعل معه.

أبدأ مباشرة بالرأى أو الحكم، ثم أقدم لك الحيثيات التفصيلية لهذا الرأى كما تعودتُ أن أفعل. فى اعتقادى أن فيلم " أسماء" أحد أفضل أفلام موسم 2011 السينمائى. نحن لسنا فقط أمام فيلم جيد الصنع وشديد التأثير شكلاً ومضموناً، بل إننا أمام فيلم ذكى يبدأ من دائرة صغيرة جداً، ثم يعمّق فكرته وينطلق بها الى آفاق واسعة ورحبة، فمن ضعف الجسد ننطلق الى قوة الروح، ومن مرض الفرد نشاهد أمراض المجتمع، ومن رهبة الموت تنقذنا شجاعة الحب.

هذا فيلم خادع تماماً، إذ يلحّ عليك دائماً أن تستقبله باعتباره فيلماً يقوم بتوعية متفرجه بمحنة مرضى الإيدز المنبوذين فيما هو يقوم فى كل مشهد تقريباً بتوعيتنا بأمراضنا نحن، المزعج فى فيلم أسماء ليس فى أن بطلته تحارب الإيدز ومرض المرارة، المزعج أنها تحارب الخوف بداخلها، وتحارب مجتمعها، يقول فيلمنا تحت سطح الحكاية إن الإيدز أقل

خطورة من الخوف الذى يأكل الروح، لا أقل أبداً من الروح.

التجربة الثانية

تعالوا نقرأ " أسماء"، التجربة الثانية لمخرجه الموهوب عمرو سلامة إخراجاً وتأليفاً بعد فيلم "زى النهاردة"، من هذه الزاوية المختلفة والمزدوجة باعتباره فيلماً عن الجسد والروح معاً، عن الفرد والمجتمع معاً، عن المرض والحب معاً، عن الداخل والخارج معاً. من أجل ذلك أراه فيلماً أكبر بكثير من أن يكون فيلماً عن مرضى الإيدز رغم أنهم محور الحكاية والفكرة.

عندما تذهب الريفية المكافحة "أسماء" فى المشهد الإفتتاحى الى المستشفى لإجراء عملية المرارة البسيطة، تقول للطبيب الشاب بكل

بساط: " أنا عندى إيدز"، فيهرب منها الجميع، ويلقونها فى الشارع، هذا الحدث القصير جداً هو نقطة انطلاق اللعبة المزدوجة،أسماء لا تطلب علاجاً من الإيدز الذى تحمل فيروسه صامتة، ولكنها تريد أن تعالج من المرارة، ومع ذلك سيخاف منها الأطباء رغم أنهم يعرفون طرق العدوى المحددة بالمرض.

فى هذا المشهد كل التنويعات التى سيعمّقها عمرو سلامة فيما بعد: روح قوية وجسد ضعيف فى مواجهة أرواح ضعيفة وأجساد قوية، شجاعة مصدرها الحب (حب الإبنة وحب الزوج الراحل)، وخوف مصدره الجهل أو التجاهل أو غياب الإحساس بالواجب، فردٌ فى مواجهة جماعة، حربٌ ستخوضها أسماء ضد مجتمعها، وحرب أخرى موازية ستخوضها لهزيمة آخر مخاوفها.

ينطلق السرد فى مسارات معقدة نسبياً ترجمةً لهذه المعالجة المزدوجة، فمن دائرة شديدة الضيق لا تصنع أكثر من قصة إنسانية فى بريد القراء (امرأة مريضة بالإيدز يرفض الأطباء أن يجروا لها عملية المرارة)، الى الدائرة الأوسع (شريحة مرضى الإيدز بمن فيهم أسماء ومعاناتهم فى مواجهة المرض والمجتمع معاً)، الى دائرة أكثر اتساعاً (فكرة الخوف التى تبدو أكثر تدميراً من الإيدز، وفكرة أمراض المجتمع الجاهل أو المتجاهل أو القائم بدور القاضى والجلاد والتى تبدو أكثر خطورة بكثير من مرض الفرد).

انتقالات السرد

ينطلق السرد المعقد أيضاّ أماماً وخلفاً بين الماضى والحاضر فى انتقالات محسوبة ومتقنة بين دائرتين وقعت بينهما أسماء، فى الماضى: شاب أحبته وتزوّجته اسمه مسعود (هانى عادل) نقل إليها مرض الإيدز، وفى الحاضر: مذيع طموح لأحد برامج التوك شو الشهيرة اسمه محسن السيسى (ماجد الكدوانى) يريد أن يستدرج أسماء لكى تظهر بوجهها لكى تحكى قصتها مع الإيدز والمرارة، لا الزوج كان مسعوداً، ولا المذيع الباحث فقط عن السبق والمال كان مُحسناً، وحدها كانت أسماء تتحمل بشجاعة إيدز الزوج، وتواجه بجسارة كاميرا المذيع.

يتعامل السرد أيضاً مع عدّة مجتمعات متداخلة تشكّل معركة أسماء الداخلية والخارجية: القرية حيث الشهد والدموع، المنزل حيث أب عطوف عاجز يعرف مرض ابنته وابنة متمردة تشك فى سلوك أمها، الجمعية حيث جلسات الإعتراف والمساندة المتبادلة بين ضحايا الإيدز وحيث عاشق مريض اسمه شفيق (أحمد كمال) يكتشف روح أسماء من

جديد، والمطارحيث تعمل أسماء كعاملة بسيطة تخفى مرضها عن رئيستها وزملائها حتى تنكشف كل الأمور، وأخيراً استديو الإعتراف الذى يفتح قوس الحكاية ثم يغلقها.

ليست مجرد حيل سردية تؤدى دور التشويق لكى نعرف فى النهاية كيف أصيبت أسماء بالإيدز عن طريق زوجها، ولكنها محاولة ضرورية للتعامل مع مستويات متعددة سواء فى صراع الشخصيات الداخلى أو الخارجى، أو فى الإنتقال السلس بين الخاص جداً والعام جداً على النحو المشروح سابقاً.

كل تفصيلة لها دور في هذا البناء المنسوج بدأب مع بعض الملاحظات هنا أو هناك، القفاز الأسود بجانب الحقنة بجانب ثمرة الخوخ وأوراق النقود الملقاة على الأرض، الشيك المكتوب بخط المذيع بجوار صورة الزفاف الملقاة فى دولاب أسماء بجانب زجاجة البيرة التى يتجرعها الأب، حضن الأب لابنته فى مقابل حضن الشاب لابنة أسماء وحضن مسعود للزوجة العاشقة، استديو باذخ النظافة والأضواء بجانب مستشفى باذخ الفخامة يشفى الجسد مقابل أن يهتك الروح، بيت فى الريف مقابل صالة للثرثرة فى المدينة.

مشاهد بأكملها مؤثرة كتبت بعناية فائقة (مواجهات المذيع لإقناع أسماء بالحديث سافرةً الى الكاميرا، مواجهة اسماء لابنتها فى المنزل، طرد أسماء من العمل، طلاق مسعود لأسماء وتمسكها به ..الخ)، وفى كل مشهد تبدو القضية أخطر من موضوع الإيدز، إنها حكايتنا نحن التى لا تنتهى أبداً سواء فى مواجهة الآخر أو فى مواجهة أنفسنا.

على أن كل ذلك ما كان يمكن أن يحقق هذا التأثير لولا البراعة التى رُسمت بها شخصيتنا المحورية أسماء، نراها فى الماضى فتاة مستقلة تغازل من تحبه، وتتحمل مواجهة والدها، نراها تدافع عن حقها فى العمل كصانعة وبائعة للسجاد، نفهم أن الحب هو سر قوتها الروحية الهائلة وهو أيضاً سبب معانتها لإصرارها على الإنجاب من زوج مريض بالإيدز، نراها ترفض أن يعالجها طبيب فى مقابل أن يعرف سبب إصابتها بالإيدز وكأنه يختبر شرفها وعفّتها.

مشكلة شخصية أسماء الكبرى لم تكن فى إصابتها بمرض قاتل، مشكلتها فى أنها من ذلك النوع الذى لا يقبل أن يعيش الحياة إلا بشروطه، مشكلتها أنها تعيش لمن تحبهم (الزوج والإبنة) قبل أن تعيش لنفسها، مشكلتها فى أنها تمارس حق الإختياروكأنها فى اختبار

وجودى مستمر، ومرة أخرى تبدو حكاية الإيدز والمرارة التى تتصدر الواجهة أقرب الى الحيلة الدرامية التى تتيح رسم إحدى أقوى النماذج النسائية فى الأفلام المصرية.

ربما أتفقُ مع كثيرين فى أن بعض التفصيلات اضطربت قليلاً كأن توافق أسماء على الظهور فى البداية بوجهها على شاشة التليفزيون بينما هى تُخفى مرضها عن زملاء العمل وعن ابنتها الوحيدة، وكأن تطالبأسماء بحقها فى العلاج من المرارة لا من الإيدز، وكأن تزيد جرعة الميلودرما فى مشاهد القرية دون الحاجة الى ذلك، كل ذلك أوافق عليه، ولكنك إذا ابتعدت قليلاً عن الصورة ستجد بناء متماسكاً، وعقلاً واعياً لا يفلت منه لا الموضوع ولا الفكرة، بل إنك أمام طموح التعبير عن مستويات متعددة ومتداخلة بصورة جيدة وناضجة.

فإذا أضفت الى ذلك أن المعادل البصري الذى ظهر به الفيلم أقرب ما يكون الى التحقيق التليفزيونى بالقطعات السريعة والكادر المهتز وتعدد زوايا التصوير، فإن الفيلم الذى يحكى عن الحياة يأخذ إيقاع الحياة ونبضها وحيويتها فى اتساق واضح بين الشكل والمضمون، أحمد جبر مدير التصوير يحترم مصادر الإضاءة الطبيعية والصناعية ويشكّل منها لوحاته، اللقطات القريبة المكبّرة تكاد تحاول النفاذ الى مسام الجلد وتلافيف العقل، تدخّلات بسيطة تجعل مشاهد المذيع باهتة على الشاشة ثم تصبح زاهية الألوان عندما تتحدث أسماء الى الكاميراوكأنها تتحدث إلينا نحن، وتواجهنا بأمراضنا نحن.

نفس المقابلة تصنعها الصورة بين حاضر أسماء الرمادى وماضيها الزاهى الذى شهد بعض السعادة.ولكن النجاح الأكبر للمخرج عمرو سلامة كان أكثر وضوحاً فى أمرين لولاهما لانهار الفيلم تماماً رغم جودة السيناريو: الأول هو السيطرة المدهشة على المونتاج (المونتير الواعد عمرو صلاح الذى سينافس على لقب أفضل مونتاج) رغم تعدّد وتداخل الخطوط السردية.

التمثيل

أما العنصر الثانى فهو الإدارة البارعة لكل المشخصاتية وخصوصاً هند صبرى فى أفضل أدوارها فى الأفلام المصرية على الإطلاق، كل ملامح الشخصية قدمتها هند بتفاصيل التفاصيل من الكلمات الممطوطة الى المشية القوية الى ارتعاشة التردد والخوف ولمسة الحب ونظرة المواجهة، كانت الممثلة الموهوبة واعية بأنها تقدم عدة نساء فى جسد واحد، بدا لى أنها مجموعة أسماء وعدة وجوه لامرأة عاشقة وشجاعة ، مريضة الجسد وقوية الروح.

ماجد الكدوانى قدّم أيضاً دور المذيع بحيوية بالغة وبلمسات خاصة رائعة، استلهم بوضوح شخصية مذيع معروف هو عمرو أديب ولكنه لم يقلده طبق الأصل، مفتاح شخصية محسن السيسى فى هذا الصراع العنيف والمستتر بين الإنسان بداخله وذلك المذيع المهنى الطموح الذى يتعامل مع البشر بوصفهم فقرات محتملة فى برنامجه، فى مشاهد بدا محسن مثل جزار يذبح أسماء، وفى مشاهد أخرى تحرّك الإنسان بداخله، وفى الحالتين كنا أمام عملاق اسمه ماجد الكدوانى الذى سينافس أيضاً على لقب أفضل ممثلى العام.

هانى عادل تألق أيضاً وكان مقنعاً فى دور مختلف جداً عن كل أدواره السابقة، دورالزوج المريض العاشق. المعروف أنه أصلاً ملحن ومغنى فى فرقة وسط البلد، وهو أيضاً واضع موسيقى الفيلم التى وظّفت بشكل جيد فى مشاهد محدودة.

يكرّر الفيلم الإكتشاف لنُخبة من الممثلين المجتهدين الرائعين: سيد رجب فى دور الأب، وكان قد تألق فى دور الأب أيضاً فى فيلم الشوق مما يرشحه للمنافسة بقوةعلى لقب أفضل ممثل مساعد فى أفلام 2011، وبطرس غالى فى دور الطبيب الذى يعالج مرضى الإيدز نفسياً وروحياً، وأحمد كمال فى دور مريض الإيدز الذى يحب مريضة الإيدز أسماء ويعيدها الى الحياة.

أردتُ أن أقنعك أيها القارئ العزيز أن فيلم أسماء أكثر عمقاً من أن يكون مجردفيلم متقن الصنع عن معاناة مرضى الإيدز، أردت أن أقول أننا أمام طبقات ثلاث متماسكة: فى القاعدة معاناة امرأة بسبب مرضها واختيارها، وفى الوسط معاناة مرضى وعقابهم مرتين بالمرض وبنظرات الناس، وفى القمة معاناتنا جميعاً من الخوف من مواجهة النفس والآخر.

تقول عناوين النهاية إن بطلة القصة الأصلية ماتت لأنها رفضت أن تظهر فى البرنامج التليفزيونى بعكس ما فعلته أسماء، وإن بعض مرضى الإيدز الحقيقيين وافقوا على الظهور فى الفيلم، يريد مخرجنا الموهوب أن يقول ببساطة إنه ليس عاراً أن تصاب بالإيدز أو تموت بسببه، وإنما العار أن تستسلم للخوف أو تموت تحت تأثيره. ليس من العار أن يمرض فرد أو أفراد لسبب أو لآخر بفيروس خطير، ولكن من العار أن يمرض مجتمع بأكمله بالجهل وبعدم المعرفة وبتجاهل الآخر.

هذا هو فيلم أسماء، وهذا ما يجعله فيلماً عظيماً.

"الشتا اللى فات".. أن تثور لكى تستعيد الإحترام !

أحد أسرار سحر الفن، أنه يجعلك تنظر الى الصورة الواحدة من مائة زاوية، يعيد ترتيب التفاصيل التى شاهدتها وتشاهدها، فكأنك تراها لأول مرة، أحسب أن ذلك أيضاً هو سر وسحر فيلم "الشتا اللى فات" الذى كتبه وأخرجه "إبراهيم البطوط"،واشترك الفيلم فى قسم "آفاق" فى الدورة الأخيرة لمهرجان فينسيا.

لا يوجد فى الفيلم المؤثر والممتلئ صدقاً أشياءٌ لا نعرفها، كلنا عرف أو سمع او قرأ عن تعذيب المساجين السياسين فى عهد المخلوع "حسنى مبارك"، وصل الأمر الى قيام أمريكا بتسليمنا مساجين مصريين متهمين بالإرهاب، لتتولى أجهزتنا سيئة السمعة الحصول على اعترافاتهم بعد التعذيب.

المصريون يعرفون أيضا سطوة ضابط أمن الدولة، وسلطاته غير المحدودة، لم يعد الجهاز جزءاً من الشرطة، ولكنه اصبح تابعاً للديكتاتور وعنواناً على الدولة البوليسية التى لم تولد للأمانة فى عهد مبارك، ولكنه استخدم أدواتها بلا رحمة طوال ثلاثين عاماً، وتحت شعار لم يتغير هو حماية استقرار الوطن، حتى استقر بالفعل .. فى القاع.

كلنا يعرف أيضاً الدور السئ الذى لعبته أجهزة الإعلام فى تغييب الوعى قبل وأثناء وبعد الثورة، ومازالت فى الذاكرة صورة كاميرا التليفزيون وهى ثابتة على كوبرى الجلاء بينما الميدان يشتعل غضباً ويكتظ ثورة بآلاف المتظاهرين.

سرد متماسك

يقدم فيلم "الشتا اللى فات" كل ذلك ولكن من خلال سرد متماسك يعتمد أساساً على التفاصيل الصغيرة والإنسانية، وعن طريق ثلاث شخصيات فقط تقاطعت مصائرها فى شتاء 2011، بداية من تظاهرات 25 يناير، ووصولاً الى بيان التنحى فى 11 فبراير من نفس العام، هو إذن ليس فيلما عن أحداث الثورة كما قد تعتقد، ولكن بعض أحداث الثورة تشكل خلفية الحكاية، بمعنى آخر: إذا كانت أفلام الثورة تبدأ من اللقطة العامة للآلاف فى ميدان التحرير ثم تنتهى باللقطات القريبة لشخصيات ما، فإن فيلمنا يبدأ من اللقطة القريبة جداً ثم ينتهى الى اللقطة العامة احتفالاً بسقوط الديكتاتور.

لا ينتقى الفيلم من أحداث الثمانية عشر يوما سوى ما يرتبط بشخصياته الثلاث، أما الفكرة التى تدور فى فلكها الحكاية فهى بسيطة جداً وواضحة: هذه الثورة اندلعت بسبب انتهاك كرامة وآدمية

المصريين، وهذا الإنتهاك لم يكن وليد ذلك الشتاء من العام الماضى، ولكنه نتيجة تراكم انتهاكات بعدد كل أيام الشتوية فى السنوات الماضية.

الإنتهاك هنا يتم بإذلال الإنسان، وتحويله الى فأر مذعور يعيش وسط أربع جدران، وإذا تمرد يتم انتهاك حريته وجسده وكرامته، تستطيع أن تقول أن "الشتا اللى فات" يركز على شعارى الثورة "الحرية والكرامة"، ولا أثر فيه لمحور "العيش" الذى يشكل العمود الفقرى لفيلم "بعد الموقعة"، لا أعتبر ذلك قصورا فنيا على الإطلاق،لأن الفن اختيار، وفكرة الكرامة الإنسانية هى الهاجس الذى شغل إبراهيم البطوط من "عين شمس" الى "حاوى" وصولاً الى "الشتا اللى فات".

شخصيات الفيلم الثلاث لا تنتمى الى الطبقات المسحوقة التى راهن البعض على أنها هى التى ستقود ثورة الجياع، كانت المفاجأة فى أن الثورة كانت من اجل الكرامة وليس رغيف الخبز، أشعلها شباب الفيسبوك المتعلم، وفجرها حادث مقتل "خالد سعيد" على أيدى رجال الشرطة بالأسكندرية، واختار النشطاء لتظاهراتهم يوم عيد الشرطة المصرية بالذات فى 25 يناير2011.

الفيلم عن ثلاثة نماذج من نفس الطبقة التى لاتعانى البطالة أو الفقر أو قلة التعليم، ولكن وعيها بفكرة الإنتهاك للكرامة هو الذى سيشعل الصراع بينها وصولاً الى لحظة الإنفجار: الناشط السياسى عمرو (عمرو واكد) الذى تعرض للإعتقال والتعذيب عام 2009، إثر القبض عليه فى مظاهرات لإدانة العدوان الإسرائيلى على غزة.

هو أيضاً انتهاك إنسانى آخر يتم على مستوى إقليمى، يختفى عمرو عن أمه التى تبحث عنه بلا جدوى، يعذبونه ويعلقونه ويتركونه مغمى العينين فى مكان أقرب الى وكر اللصوص، يصرخ طالباً أن يسمعه أحد، يعرض أن يوقع على أى اعتراف، يتركونه بعد التأديب، يخرج فلا يجد أمه. ماتت.

يوم الخامس والعشرين من يناير، ينهمك عمرو فى تصوير المظاهرات، يسجل شهادة شاب ثائر انتهكت آدميته عام 1996، كان مصوّراً فى البوسنة، اعتقله أمن الدولة لمدة أسبوعين، يصف للكاميرا طريقة الحصول على الإعترافات باستخدم جلسات الكهرباء، ترتعش شفتاه، وتمتلئ عيناه بالدموع.

الشخصية الثانية هى فرح مذيعة التليفزيون (فرح يوسف)، يوم الخامس والعشرين من يناير تحاول أن تتساءل عن حقيقة مايحدث، صاحب القناة الدكتور "طارق" يطلب تلطيف الأجواء، زميلها المذيع

"تامر" يعرض الموضوع باعتباره اعتداء على الشرطة أسفر عن إصابة 4 ضباط و36 عسكريا، ويعرض بطريقة مؤثرة وفاة أحد العساكر متأثراً بجراحة، فى يوم 28 يناير ستصبح "فرح" أكثر ثورة مع حضور جنرالات الشرطة وحديثهم عن "شوية العيال اللى فى التحرير"، تغادر الأستديو الى الشارع، عندما يطردها الثوار وهم يعالجون جرحاهم.

تقرر تسجيل شريط تعترف فيه بأخطائها: (أنا كنت جبانة، عاملة نفسى مش واخدة بالى ، كدبت وضللت عشان طموح شخصى غبى، أنا أخيراً قلت لا، ما فيش مكان للخوف، دى آخر فرصة، عشنا عمرنا اللى فات واحنا مكسورين، قررنا عشان نحمى أولادنا إننا ما نخلفهمش)، تطلب من الناس عدم تصديق الأخبار الرسمية الموجهة، والنزول مع الثوار الى الشارع، سيكون على حبيبها "عمرو" أن يبث هذا الشريط على الشبكة معرضا نفسه للإعتقال، لأنه من السهل التعرف على الأجهزة المحمولة التى تعمل عن طريق الأقمار الصناعية، بعد أن قُطعت الخدمة عن الأجهزة العادية.

الشخصية الثالثة هى عادل ضابط أمن الدولة (صلاح الحنفى) الذى قام بتعذيب وانتهاك آدمية عمرو عام 2009، ثم قبض عليه من جديد أثناء الثورة ، بعد تفتيش منزله وتحطيمه بحثاً عن تليفونه المحمول، أطلقوا سراحه وتركوه معصوب العينين فى الصحراء، عمرو يترجم بوضوح منطق الدولة البوليسية المباركية، يزعم أنه يحب بلده ويؤدى واجبه، يرى أن العدو هو الجهل وليس اسرائيل، يعتقد أن "عمرو" وزملاءه موجهين ومخدوعين، يطلب منه أن يسمع الكلام، يلمح لعمرو فى اعتقاله الأول أن "فرح" حصلت على الترقية بدعم أمنى، يلمح الفيلم من ناحيته الى أن "عادل" يستفيد ويتربّح من عمله، يسكن مع أسرته فى شقة فاخرة، يمتلك شاليهاً فى العين السخنة، لديه خادمة فلبينية لرعاية ابنه وابنته.

ينتقل السرد بين زمنين هما 2009 وشتاء 2001، رابطا انتهاك حرية وكرامة المصور العائد من البوسنة بانتهاك عمرو واعتقاله مرتين، كما ننتقل بالأساس بين ثلاثة أماكن هى: شقة "عمرو"، واستديو "فرح"، وأماكن الاعتقال والتعذيب قبل وأثناء الثورة، كلها اماكن مغلقة وبعضها محطم تماما مثل أحد أماكن تجميع المعتقلين واستجوابهم.

هناك حالة من الحصار تتسلل إليك لا يقطعها إلا مشاهد خارجية لشوارع جانبية تسيطر عليها اللجان الشعبية، ولا نشاهد الميدان أبداً إلا فى مشاهد النهاية، و"مبارك" فى خطاباته الثلاثة حاضر بالصوت

فقط مع صوره الثابتة فى مكتب ضابط أمن الدولة، ولكن حضور المخلوع الأهم سيكون عبر كلام الضابط الذى يكاد يترجم رأى مبارك بأن كل الحكاية مجرد "مواجهات مؤسفة تحركها قوى سياسية مغرضة للقفز على الشرعيه الدستورية"!

سمات واقعية

اكتسبت ملامح "عمرو" و"فرح" و"عادل" سمات واقعية وإنسانية من خلال بعض التفاصيل الصغيرة: قبلة بين عمرو وفرح، بكاء "عمرو" عند دخوله الشقة الخاوية بعد وفاة أمه، علاقة "عمرو" بجارته العجوز" ملك" التى بدت كما لو أنها أما بديلة، علاقة الضابط بزوجته وطفليه على مائدة الطعام، ربما كانت علاقة "فرح" و"عمرو" فى حاجة الى مشاهد إضافية من الماضى مثل علاقة "عمر" بالضابط، ولكن الشخصيات عموماً، بأداء الممثلين الثلاثة المنضبط، كانت حية ونابضة، بل إنك تستطيع أن تربط بوضوح بين هيئة المذيع تامر وبين مذيع لزج معروف من مذيعى التوك شو، كما أن ثورة "فرح" على عملها أثناء الثورة تستلهم وقائع مماثلة بطلتها مذيعات معروفات مثل "شهيرة أمين" و"سها النقاش".

"عمرو" الذى بدا مثل الفأر الخائف فى أول المشاهد، والذى يقول أنه لا يعرف ما إذا كان ما حدث سيغير شيئاً أم لا، يوافق أخيراً على بث شريط "فرح"، وعندما يطلقون سراحه يشارك فى اللجان الشعبية حتى بيان التنحى، ينزل الى التحرير للإحتفال، نراه من جديد مع "فرح" فوق كوبرى قصر النيل، فى العين السخنة يمرح "عادل" مع أطفاله على الشاطئ وكأنه يأخذ استراحة للعودة بعد الثورة، وعلى الشاشة السوداء تكتب أرقام الشهداء والجرحى والمعتقلين والمعتقلات اللاتى تعرضن لكشوف العذرية، و"مازال العدّ مستمراً".

أعاد الفيلم ترتيب الصور والتفاصيل، أمسك فكرته ولم يفلتها أبداً، ورغم وجود مشاهد للتعذيب والبكاء إلا انها قدمت بصورة لا تبتز المشاعر، تتأثر وتتفاعل ولكنك أيضاً تفكر طوال الوقت، ومن خلال صورة "فيكتور كريدى" تكاد تشعر بالإختناق بسبب درجات الرمادى التى تطاردنا فى كل الأماكن المغلقة، مع مساحات كبيرة فى التكوين للون الأسود، بالإضافة الى الإستخدام الذكى لفتح وإغلاق النوافذ فى مشاهد كثيرة وكأنه يترجم بصرياً الجدل بين الثائرين والسلطة، حتى عند الخروج الى الشارع تصنع تكوينات "البطوط"، وحركة الكاميرا البطيئة الى الأمام ما يجسد فكرة مخاض الخروج من الظلام الى النور، كما ظهرت "فرح" و"عمرو" فى لقطات "سلويت" أكثر من مرة تعبيراً عن أزمتهما الداخلية والخراجية.

نجح "البطوط" أيضاً فى قيادة مملثيه: "عمرو واكد" الذى عبّر عن شخصية منتهكة وخائفة تهتز وترتعش، تتلفت حولها قبل أن ترفع المنديل عن عينيها، أحسست أنه ينقل عن خبرة انفعالية شاهدها أو اقترب منها، "فرح يوسف" كانت ايضا جيدة، دمعة سقطت من عينيها وهى تدين نفسها وجيلها كانت شديدة الصدق والتأثير، أما "صلاح الحنفى" فهو مفاجاة حقيقية، وجه جديد يؤدى برسوخ المحترفين، صنع باجتهاده، وبتوجيه المخرج، مزيجا ًمدهشاً بين صرامة وقسوة شخصية رجل أمن الدولة التى لعبها "عباس أبو الحسن" فى "عمارة يعقوبيان"، وتفصيلات الحياة الإنسانية فى شخصية ضابط أمن الدولة التى لعبها "أحمد زكى" فى فيلم "زوجة رجل مهم" ، هذا ممثل موهوب سيكون له مستقبل كبير لأنه يفهم ماذا يفعل.

بساطة ونضج

يبدو "البطوط "هنا أكثر بساطة ونضجاً، هو عموما لا يميل الى المبالغة، ولا ينزلق أبدا الى الميلودراما أو الفواجع، اختيار أماكن التصويركان أيضاً مميزاً، هناك إقتصاد واضح فى استخدام الموسيقى كما تم استخدام لحظات الصمت بصورة مؤثرة، حتى عنوان الفيلم وهو "الشتا اللى فات" بعيد عن الصخب، وأقرب ما يكون الى عناوين الأفلام الرومانسية، رغم أن ترجمة عنوان الفليم بالإنجليزية، وهو "شتاء السخط"، أكثر وضوحا ومباشرة.

مهارة هذا المخرج تجدها بوضوح فى أهم مشاهد الفيلم، وهو مشهد استجواب المعتقلين: مجموعة موائد متجاورة، على كل واحدة معتقل ومحقق، والكاميرا فى حركة متابعة طويلة تنتقل من معتقل الى آخر حتى تتوقف عند "عمرو"، ثم يدخل "عادل" الى الكادر للتحقيق معه.

يسألون "عادل": لماذا قمت بتحميل شريط المذيعة؟ يقول: وليه لأ؟ انا حر، ويسألون المعتقل "وفيق وليم": لماذا شاركت فى المظاهرات؟ يرد ببساطة: "عشان مراتى حامل، وانا عايز ابنى اللى جاى يحترمنى، لإنى ما كنتش باحترم أهلى".

قبل عناوين النهاية نعرف أن "وفيق وليم" استشهد يوم التاسع من أكتوبر فى مذبحة ماسبيرو، بعد أن أنجب ابنته بشهر واحد، لا فرق بينه وبين الشاب الذى وضع العلم على تمثال عبد المنعم رياض، ومات برصاصة اثناء الثورة.

هذا هو ببساطة فيلم "الشتا اللى فات": أن تثور لكى تعيش باحترام وكرامة، وألا تتردد فى أن تموت من أجل الإحترام والكرامة.

"بعد الموقعة": نظرة أعمق ومشكلات فنية مزعجة

لايدافعُ عن الأفلام اشتراكها فى المهرجانات الدولية الكبرى، ولا فوزها بأكبر الجوائز، أهم ما يدافع عن الفيلم هو الفيلم نفسه بكل عناصره، هذه قاعدة عامة تستحق التنويه، وربما تصلح كمدخل لفيلم "بعد الموقعة" الذى نافس على جوائز المسابقة الرسمية لمهرجان كان فى دورته الأخيرة.

فيلم "يسرى نصر الله" عن الثورة المصرية، كما شاهدناه عند عرضه مؤخراً فى عدد محدود من الصالات المصرية، عملٌ هامٌ ومختلف عن كل ماشاهدته من أفلام روائية طويلة عن ثورة يناير، تستطيع أن تقول ببساطة أنه أكثر هذه الأفلام عمقاً، لم يعالج موضوعه من السطح، ولكنها "حاول"أن ينظر الى معنى الثورة نفسه، والى الأطراف التى ارتبطت بها، و"حاول" أيضاً ان ينتقل من الخاص الى العام، وأن يعتبر التغيير بالثورة بداية وليست نهاية.

كل ذلك جديد ومختلف على مستوى الطرح، كما أن لدينا ايضاً "محاولة" لمزج الروائى بالتسجيلى فى بعض المناطق، والإعتماد على الإرتجال والإمساك بلحظات أدائية طازجة سواء من ممثلين محترفين او غير محترفين، هنا كذلك رغبة فى تقديم تجربة مختلفة، مادتها الواقع الذى الذى لم تبرد ناره بعد.

ولكن مزايا "بعد الموقعة" الذى كتبه "عمر شامة" مع "يسرى نصر الله" تصطدم بمشكلات فنية واضحة جداً جعلت الفيلم مترهلاً، أشبه ما يكون بالجمل الذى يستدعى موقعته، ينوء الفيلم بأحمال من المناظرات والمناقشات الصاخبة، وتتجاور فيه المشاهد الناضجة والذكية، جنباً الى جنب مع المشاهد الساذجة والمباشرة، يسير الفيلم مثل الجمل المتحرك لا مثل الحصان المنطلق، يعلوالجمل ويهبط، فلا يستقر راكبه على حال، وعندما ينزل يشعر بالدوار، ذلك أن الرحلة شاقة ولا تخلو من منغصات، رغم انها طريفة ومختلفة وتستحق مغامرة الرؤية والإكتشاف.

مشكلتان

هناك مشكلتان واضحتان فى السيناريو، ربما يستعصى إصلاحهما فى المونتاج، ولكن كان يمكن الى حد ما التخفيف منهما ببعض الحذف

الجرئ، المشكلة الأولى هى أن الشخصية التى تحرك الدرما وتقود أحداث الفليم هى أضعف شخصياته، وأكثرها تشوشاً وجفافاً، "ريم" التى تلعبها "منّة شلبى"هى التى ستاخذنا لاكتشاف الثورة فى المستوى الأعمق، ولكن "ريم" هذه تتحول مع نصف الفيلم الثانى الى بوق أو جهاز للراديو، يقدم توعية مباشرة وفجة لمعنى الثورة للمبتدئين، والمبتدئون هنا هم الغلابة الجهلاء الذين كادوا يجهضون ثورة قامت للدفاع عن حقهم فى العيش بكرامة!

أما المشكلة الثانية الواضحة فهى فى عدم قدرة السيناريو على اقناعنا بتغيّر شخصياته فى الإتجاه الثورى المطلوب والمقترح، والذى يشترط كما سنوضح حالاً ثلاث خطوات (1) الوعى (2) الخروج من سور العزلة نفسياً ومكانياً (3) الحركة من الخاص الى العام باعتبار أن الاثنين شئ واحد.

ظلت الفكرة أقوى بكثير من شخصياتها، كان صوت يسرى نصر الله أعلى من الدراما فى مشاهد كثيرة، ظلت لحظة التحول والقفز فوق السور (الذى يبدو رمزاً واضحاً) أكبر بكثير من قدرة الشخصيات الثلاث التى عشنا معها، ربما لم يكن الفيلم مطالباً أصلاً بأن تفعل الشخصيات ذلك، كلن يكفيه رسم ملامح وتشريح ثلاثة نماذج إنسانية حية ونابضة، ولكن طموح الفكرة لم يسانده البناء "الجملى"المرتجل.

سأشرح لك بالتفصيل ما أعنيه، ولكنى لابد أن أبدأ أولا بالزاوية الذكية التى اختارها يسرى نصر الله للحديث عن الثورة، والتى كانت كفيلة بصناعة تحفة سينمائية، لو أتيح لها سيناريو أكثر احترافاً وإتقاناً.

فى الثانى من فبراير، وفى اليوم التالى لخطاب مؤثر أحدث إنقساماً بين المصريين للديكتاتور "حسنى مبارك"، فوجئ المعتصمون فى ميدان التحرير بهجوم من رجال يمتطون الجمال والخيول قدموا من منطقة نزلة السمان السياحية بالهرم، جاءوا لطرد المعتصمين ولكنهم انهاروا، ضُربوا وأهينوا، أخذ الثوار منهم بهائمهم، سلّموا بعضهم للجيش، عرفت الموقعة التى نقلتها الفضائيات على الهواء باسم موقعة الجمل.

الفيلم سيبأ بعد انتهاء الموقعة، بل بعد سقوط مبارك مباشرة، تلك الأيام العصيبة الملتبسة، المجلس العسكرى يستكمل الفوضى، كل الأطراف التى كانت فى الميدان "إيد واحدة" عادت الى دائرتها الضيقة، غزاة نزلة السمان عادوا الى أطراف الهامش الذى جاءوا منه، ونشطاء المجتمع المدنى الذين بدأوا الثورة عادوا الى ندواتهم التى

تتحول الى تظاهرات متجددة، ذوبان الطبقات فى الميدان تحول بعد موقعة الثورة الى انفصال من جديد، حتى أولويات شعار الثورة الثلاثى : "عيش .. حرية.. عدالة إجتماعية"، أخذ ترتيبا مختلفا حسب الرؤية ووجهة النظر.

انتهت الموقعة الحقيقية بانتصار مرحلى للثورة، ذهب الديكتاتور، قرر "يسرى نصر الله" أن يصنع "موقعة" أخرى مجازية بين طرفي الموقعة الأولى يمكن أن تفسّرها، واختار أن يكون التقسيم متبايناً بحدة إقتصاديا وتعليمياً وثقافياً ، ذكاء الفكرة فى أن فيلم "بعد الموقعة"ليس فى حقيقته إلا الموقعة ذاتها وقد أعيد بناؤها مع تحليل الشخصيات التى شاركت فيها، ما رأيناه فى موقعة الميدان ليس فى الواقع إلا حصاد التباين بين طرفين كانا موجودين قبل الثورة، واستمرا بعدها، طرف يتحدث عن "العيش"، وطرف آخر يتحدث باسلوب بليغ عن "الحرية والكرامة".

أسئلة صعبة

على ضوء هذا الإستدعاء الذكى، سيطرح "نصر الله" كل الاسئلة الصعبة بداية من معنى الثورة وانتهاء باعتبارها بداية وليست نهاية: هل الثورة أن تخلع حاكماً أم ان تقفز فوق السور الداخلى والخارجى؟ كيف يمكن ان نكسر حلقة الإستبداد الكلاسيكية (الفقر يعلم الذل والذل يزيد الفقر) كيف يمكن ان تثور من أجل أناس ثم تكتشف أنك لا تعرفهم جيداً؟ كيف تعبر عن الآخر وأنت لا تفهم ظروفه؟ كيف تعالج الأفكار الكبرى الهموم الصغيرة لكى تنجح الثورة؟

ستجد طرحا لهذه الأسئلة وبعض إجاباتها في الفيلم، ولكن المشكلة فى أن الأفكار الأكثر عمقاً تطفو بشكل ذكى أحيانا ، وبطريقة خطابية ومباشرة وساذجة فى أحيان كثيرة، تنقلها تفصيلات إنسانية عذبة أحياناً، ونسمعها على شريط الصوت ضمن مناظرات أقرب الى المحاكمات المتبادلة فى أجزاء طويلة من الفيلم.

بالتأكيد نحن أمام قضايا خلافية، وموقعة الجمل التى يقدمها الفليم من زاويتين مازالت مثارا للأخذ والرد حتى اليوم، تفاصيلها غامضة، وحكاية القناصة وتورط رجال الحزب الوطنى قيد المحاكمة الملتبسة، ولكن كل ذلك لا يبرر المشاهد الحوارية الطويلة، وخصوصا أن "نصر

الله"قدم مواقف أخرى جيدة وموحية ومؤثرة بدون خطب أو شعارات.

ربما يستحق الفيلم اسمه القديم الأكثر تعبيرا عنه، كان الاسم الأصلى هو "ريم ومحمود وفاطمة"، هؤلاء هم مثلث الحكاية ، النافذة التى سنفحص من خلالها فكرة الثورة وحاضرها ومستقبلها: ريم (منة شلبى) ناشطة فى إحدى جمعيات حقوق المرأة، من تلك الطبقة المرتاحة اقتصاديا التى شاركت فى الثورة، سيارة فاخرة ومنزل أنيق ولكنه خاو، فى انتظار الطلاق من زوجها تيمور، الذى شارك أيضاً فى الثورة.

محمود البيطار(باسم سمرة) الخيّال السابق، اشترك فى موقعة الجمل، أخذوا منه فرسه وأهانوه وضربوه فى شريط فيديو مصور، لا نعرف بالضبط كيف هرب منهم، يعيش بعد سقوط مبارك فى نزلة السمان، منطقة تعيش على خدمة السياح، يحاصرها سور أقيم لكى يمنع زحف النزلة على حرم الآثار، لا يجد "محمود"عملا لتوقف السياحة، حصانه "جامايكا" لا يجد علفا سوى ما تجود به إحدى جمعيات الرفق بالحيوان التى تديرها دينا (فرح) ، صديقة ريم، طفلا "محمود"يعانيان من المهانة لأن زملاء المدرسة يصفون والدهم بأنه ليس رجلاً، ذهب الى التحرير لطرد الثوار، فعاد مضروباً ومهاناً وبدون فرسه الذى ذهب به.

فاطمة (ناهد السباعى) زوجة "محمود"، وتنويعة أخرى على نغمة الفقر والجهل، هى أفضل حالا لأنها حصلت على دبلوم، "محمود"لا يقرأ ولا يكتب، كل أحلامها تنحصر فى الحفاظ على زوجها، وتعليم ولديها، تعمل خادمة فى البيوت لإعالة أسرتها، تبدو شخصيتها قوية، تستطيع المواجهة بعنف عند اللزوم، ولكنها لاتمانع فى أن يتزوج "محمود" من "ريم" إذا كان يعجبها، هى يضا جزء من تقاليد مكان مغلق يحاصره سور، وترمح فيه خيول لا تجد العلف.

بديل موقعة الجمل هو موقعة النزلة، ماذا يحدث عندما تدخل الثائرة الثرية حياة المكان الذى خرجت منه قوافل الثورة المضادة؟ تحاول ريم أن تعبر الفجوة المعرفية بأن تفهم لماذا فعل "محمود" ما فعله، الفيلم لايبرر الهجوم الذى يقدمه فى الإفتتاحية بأصوات قادمة مباشرة من الغابة، ويعرضه أصدقاء "ريم" عليها مصحوباً بأناشيد عبدة الأصنام فى الجاهلية، ولكنه يحاول أن يفسر هذا الهجوم، ويحلل دوافعه، وأهمية ذلك خطيرة حقاً لأن فيه الإجابة عن سؤال حيّر الكثيرين قبل وبعد تنحى "مبارك" وهو: كيف تخرج الثورة المضادة من

بين الذين قامت الثورة دفاعا عنهم؟

تتقاطع خطوط "ريم" و"محمود" و"فاطمة"، ولكن ليس بصورة متوازنة ومتماسكة، تظهر الثغرة الأولى فى غموض العلاقة بين "ريم" و"محمود" التى تتطور بسرعة الى قبلة شهوانية فى الظلام على هامش احتفال لترويض الخيل، ولن تعرف طوال الفيلم لماذا فعلت"ريم" ذلك، ولا كيف تطورت العلاقة الى ما يشبه علاقة المعلمة الثورية فى الأفلام الصينية والروسية بتلاميذها، ولا كيف عادت "ريم" الى زوجها "تيمور"، هناك خلل واضح فى رسم شخصية "ريم " المحورية أثر بقوة على الدراما كلها، بدت المسكينة "منة شلبى" حائرة فى الإمساك بالشخصية، فظلت تصرخ أحياناً، وتبحلق بعيونها الجاحظة فى أحيان أخرى.

تبدو المسافة بين "ريم" من ناحية، و"محمود" و"فاطمة" معرفية وطبقية فى نفس الوقت، تذكرنا رحلة "ريم"لمعرفة الآخر، مع الفارق بالطبع، برحلة مماثلة قامت بها المرأة الأرستقراطية (سناء جميل) فى فيلم "فجر يوم جديد" ل "يوسف شاهين"، تحليلات نصر الله الطبقية موجودة دائما من أول افلامه "سرقات صيفية"، تبدو الثورة عند "ريم" وسيلة لملء فراغ حياتها أكثر مما هى وسيلة للتغير وللمعرفة، ولكن المشكلة هنا فى أن "ريم" لا ولن تتوقف عن الثرثرة والتعليم والحوار حتى أصابتنا نحن و"محمود "و"فاطمة" بالصداع النصفى.

جفاف الشخصية

جفاف الشخصية التى تنطق بصوت المخرج مباشرة يقابله حيوية مدهشة عن "محمود" و"فاطمة": ألعابهما الساذجة مع ولديهما "مؤمن" و"عبد الله"، لمسة يد "فاطمة" على ظهر "محمود" العارى بعد الاستحمام، الصورة المرسومة للهرم على السور الذى يحيط بالنزلة وكأنه بديل للمشهد الأصلى للهرم، سباق الخيل مع الأصدقاء للرهان على علبة مارلبورو، تناول الطعام على طبلية صغيرة، اللهجة الحرة المنطلقة، نظرة عين "فاطمة" التى تفضح غيرتها، علاقة "محمود" مع حصانه الحالى، وحنينه لفرسته التى أسرت فى معركة الجمل.

ريم تائهة لا تعرف بالضبط هل تريد "محمود" أم حصانه أم خدمة زوجته وأولاده، هناك إسهاب مزعج فى نظرة زملائها لأهالى نزلة السمان، المعنى الذى تقوله دينا ستقوله ناشطة أخرى (سلوى محمد

على)، وسيقوله الشاب الذى يحضر العلف للحصان برفقة ريم، وسيكرره تيمور عندما يزور ريم، لايثق نصر الله أننا فهمنا بأن الموقف من النزلة طبقى بالأساس، ولكنه يتخفى وراء قناع أن النزلة هى مكان الثورة المضادة.

الإسهاب والثرثرة الحوارية ستجدها فيما بعد فى حكايات كان يمكن اختزالها فى لقطات قليلة بدلا من اللت والعجن، حكاية رغبة "عبد الله" ، ابن "محمود"، فى ترك المدرسة بسبب معايرة الأطفال له، تأخذ حيزاً واسعاً، وتتطور الى حكاية مدرّسته التى تدخن السيجارة على سطوح المدرسة، وطبعاً لن ترحمها "ريم" من الحوار والجدل.

حتى شخصية الحاج "عبد الله" التى لعبها "صلاح عبد الله"، تغيب طويلا منذ ظهورها الأول فى حفل ترويض الخيل، ثم تتكدس مشاهدها المتتالية قرب النهاية عندما يذهب إليه "محمود"طالباً أن يحصل على سلاح، وأن يكون من رجال الحاج فى الإنتخابات بعد أن اصبح خيّالاً معتزلاً.

ولكن وسط طوفان الثرثرة والمناظرات، ستجد مناطق لامعة حقاً أبرزها أن الثائرة المثقفة تنظر للحكاية من زاويتى (الحرية والكرامة)، بينما ينظر أهالى النزلة الى الأمر من زاوية كلمة واحدة هى (العيش)، ولو تأملت قليلاً لاكتشفت أن هذا اللقاء بين العالمين، هذا الاكتشاف المعرفى للطرفين، يحقق تكاملا رمزياً بين شعار الثورة الذى انقسم وفقا للتحليل الطبقى الصارم.

يقول "محمود" فى أحد أفضل مشاهد الفيلم إنه خرج بالخيول لطرد متظاهرى التحرير حتى تعود السياحة، وأنهم أخبروهم بأن"مبارك" سيهدم السور الذى أقيم حول المنطقة، يقول أيضا انه لم يكن يحمل سلاحاً، وأن أحداً لم يتكلم عن القنّاصة، يعود مرة أخرى الى فكرة العيش (أىّ عيش)عندما يتحدث عن ثورة/ تمرد الأمن المركزى الذى خرب بيوتهم بالقضاء على السياحة.

نشاهد "محمود" وهو يتذلّل للحاج "عبد الله"، يقبّل يده، ويسير بجانب سيارته المتحركة، يصفه بأنه مثل الغزال، تبدو فكرة العيش مستقلة عنده عن كل ما عداها، وهو أقل وعيا من أن يربط بين الحرية والعيش، وبين الخاص والعام، مثلما فعل أهالى النزلة المتعلمين الذين ذهبوا الى الميدان تأييداً الثورة، وليس هذا هو الحال عند "فاطمة" التى تسأل دوماً عن مصدر العيش وطريقته، أفضل ما فعله نصر الله أنه يقدم حكايته من زاويتين أو أكثر فى نفس الوقت، ولو كان هناك توازن وضبط للسيناريو لكانت النتيجة أعظم بكثير.

يتوقف التواصل الجسدى بين "ريم" و"محمود" عند قُبلة يستنكرها الجميع ، "دينا" و"فاطمة"، ويتطور التواصل الإنسانى بين "ريم" و"فاطمة" الى إعادة عبد الله الى الدراسة، والى حل خلافاتها مع "محمود"، لم يكن مطلوباً من الفيلم أكثر من تشريح هذه العلاقة بين نماذج مصرية مختلفة الثقافة والمستوى الإجتماعى والإقتصادى، ولكن يسرى نصر الله أراد لريم المشوشة أصلاً، أن تغيّر محمود وفاطمة، أراد أن يسترد "محمود"كرامته أمام ابنه، وأن تقفز "فاطمة" السور لتنضم الى ثوار التحرير، وان يقفز "محمود" السور لينضم الى ثوار ماسبيرو!!

ظل هذا التغير بعيداً عن الإقناع بالنظر الى أن الشخصيات نفسها مسحوقة من الداخل، كما أن "ريم" لا يمكن إلا أن تصدعك فقط بالكلام الجاف، يضاف الى ذلك أن التحول يتم عادة بصورة بطيئة، ارتبكت الخطوط تماماً، وتراجع "محمود" عن قراره بأن يكون حارسا للحاج لمجرد انه شاهد ابنه وهو يركب الحصان، قررت "ريم" أن تعود لزوجها، وان تكتفى من الطبقة الفقيرة بقُبلة عابرة، على أن تعوضهم بالدعوة الى نقابة للخيالة، وببعض العلف للخيول.

هنا سذاجة مزعجة لا تليق بالرؤية المختلفة التى قدمها الفيلم، لم يكن يضير الفيلم أبداً أن يظل محمود فارساً مهزوماً أنجب فارسا قوياً واعداً هو "عبد الله" الذى يتصدر بمفرده بعض أفيشات الفليم باعتباره المستقبل، على أن يبقى مشهد النهاية البديع كما هو، ذلك أن "محمود"سيصاب فى مذبحة ماسبيرو، لن نعرف مصيره، ولكن سنرى من وجهة نظره تحقيق حلمه فى صعود الهرم كما كان يفعل قديماً، ينهج أثناء الصعود الشاق، تتركه الكاميرا وهو فى بداية الهرم، وتصعد وحدها الى القمة.

ربما ينقص صعود الهرم (على المستوى الرمزى) وجود "عبد الله" مع "محمود"، ولكن معنى المشهد، وهو معنى الفيلم كله، وصل بوضوح كامل: الثورة صعود مستمر وشاق، ليست مجرد عزل حاكم، الثورة معرفة ووعى، معرفة بالذات وبالآخر، لا يحق لك أن تقول "الشعب يريد" دون أن تفهم الشعب، لاحل إلا بامتزاج العيش مع الحرية، دور المثقف لا يُغنى عن دور الناس الغلابة، الكل يجب أن يعود من جديد "إيد واحدة"، مع نزول التترات نسمع مزيجاً من شعار الثورة: "عيش.. حرية ..عدالة إجتماعية" ، وأغنية "يامصر قومى وشدى الحيل"، وهتاف :"ما تعبناش .. ما تعبناش .. الحرية مش ببلاش".

قرأتُ أن "نصر الله" دخل تصوير الفيلم ومعه وريقات قليلة تحدد خطوطاً عامة للقصة، وأن كثيراً من المشاهد تم ارتجاله لإعطاء طزاجة وإحساسا بالواقعية، الحقيقة أن هذه المشاهد كانت ضعيفة، وخصوصاً مع الإعتماد على شخصيات عادية من نزلة السمان لم تحصل على الحد الأدنى من التدريب، ظل الفيلم حتى نهايته يجمع بين مناظرات مملة أقرب الى مشاهد المسلسلات التليفزيونية، وأخرى مدهشة فى ذكائها وإتقان تنفيذها أبرزها مشهد النهاية، ومشهد صعود "محمود" و"ريم" الى السور: تلتف الكاميرا حولهما وتصعد فوقهم وفوق السور ليظهر عرض الصوت والضوء بألوانه واصواته الضخمة، المشهد رمزى أيضاً، وهو يلخص أحد معانى الفيلم العميقة، الثورة قفزة فوق السور مادياً ومعنوياً، وعلى كل المستويات، فردياً وجماعياً.

عناصر كثيرة كانت مميزة للغاية: صورة "سمير بهزان"، وموسيقى "تامر كروان"، مجرد جمل موسيقية قليلة ولكن مؤثرة، ملابس ناهد نصر الله ، ولكن العنصر الأبرز بالتأكيد هو أداء "باسم سمرة" و"ناهد السباعى" ثم "صلاح عبد الله"، "باسم" قدّم أفضل أدواره على الإطلاق، هو ابن نزله السمان، يعرفها، ويعرف أهلها، ولهجتها، دفاعه عن وجهة نظرهم كان قوياً ومؤثراً، الشخصية رقيقة من الداخل، إنسان مصرى بسيط لم يتعلم، علاقته مع حصانه وأسرته، قُدمت بشفافية وصدق آسر، أما "ناهد السباعى" فقد أكدت موهبتها بأداء شخصية صعبة، استخدمت وجهها وعينيها بصورة مدهشة للتعبير عن مشاعر معقدة كانت تنتقل بينها بمنتهى السلاسة، ربما أفلت منها التعبير فى مشهد واحد صاخب ولكننا أمام موهبة رائعة تستحق أدواراً وافلاماً أكثر (هى حفيدة فريدة شوقى وهدى سلطان).

أداء "صلاح عبد الله" أيضا كان رصيناً وواثقاً، شخصية تعشق النفوذ والقوة، تحب أن تقود الآخرين، تقف مع الكسبان، لا يكره الحاج عبد الله أهله ولكنه يريد أن يستفيد منهم، الوحيدة التى كانت خارج الصورة هى "منة شلبى"، لم تسعفها الشخصية الغامضة والجافة، ولم ينجح المخرج فى إصلاح ما أفسده السيناريو.

"بعد الموقعة" هو أكثر افلام الثورة الروائية الطويلة أهمية وعمقاً، ولكنه له يفلت من عيوب هذه الأفلام كالمباشرة والثرثرة وبعض السذاجة، أراه فيلماً عن الإنسان المصرى الذى يحاصره الذل سواء بسبب البطالة، أو نتيجة تحرش البعض بالنساء فى مظاهرة فى يوم المرأة العالمى، أو بسبب إرهاق العمل فى مدرسة حكومية فقيرة، أو نتيجة عدم الوعى، والتمركز حول الذات.

هذا فيلم ينطلق من موقعة محدودة، ليفتح الباب أمام عشرات المواقع القادمة، حروب صعبة ضد الفقر والجهل والأفكار النمطية عن الآخر، ربما تكون مهمتنا أصعب بكثير، وأكثر خطورة، من صعود "محمود"اللاهث الذى لم يكتمل للهرم الضخم، بعد فترة قليلة من نجاحه فى عبور السور.

عن لغة الصمت الرهيب فى فيلم "فرش وغطا"

إذا فتحت أى كتاب عن السينما، ستجد أمامك دوما مصطلح "شريط الصوت"، حيث يوصى المخرج عادة، بأن يملأه كلما استطاع الى ذلك سبيلا بالحوار والمؤثرات وبعض الموسيقى، وأن يستخدمه للتفسير والبوح والفضفضة أوالإيحاء والإسقاط، دون أن يخطر فى ذهن أحد أن المصطلح غير دقيق أصلا، وأن التعبير الأكثر صحة ودقة هو "شريط الصوت والصمت"، وأن أحدا لا يقول للمخرج شيئا عن ضرورة توظيف الصمت أيضا، وفى نفس الوقت.

مناسبة الحديث فى هذا الموضوع هى تلك الطريقة الخلاّقة التى قدم بها المخرج أحمد عبد الله السيد لغة الصمت فى فيلمه الرائع "فرش وغطا"، نحن تقريبا أمام فيلم فيه أقل قدر ممكن من الحوار، وحتى الأجزاء الحوارية لا تبدو واضحة تماما إذ تشبه حوارات الأفلام الوثائقية، ترسم حركة الشفاة أكثر مما تنقل كلمات مسموعة، وكأن كاميرا بعيدة اختلست الصورة بسرعة بكلماتها المتعثرة، الفيلم أيضا يقتصد بشدة فى مؤثراته الصوتية وفى موسيقاه التصويرية (محمود حمدى)، وفيما عدا ذلك لا شئ سوى الصمت الرهيب.

فى رأيى أن هذا الإختيار لا ينفصل على الإطلاق عن مغزى الفيلم ومعناه، هذا الصمت وتلك الحوارات المبتورة فى صميم جوهر فيلم فكرته الأساسية الأسئلة المعلقة حول معنى الثورة، وحول الفشل فى معرفة حقائق ما جرى فى أحداث خطيرة مثل فتح السجون بعد ثورة يناير، ومأساة الفتنة الطائفية فى منشية ناصر، إنه فيلم يكتفى بطرح علامة استفهام ضخمة لأنه لايملك ببساطة أى إجابة.

إختيار الصمت لا ينفصل فى الفيلم عن تجهيل اسم بطل الفيلم الهارب من السجن آسر ياسين، ثم تجهيل تهمته وتهمة صديقة المسيحى الذى سيموت بين يديه، منح الصمت والتجهيل الرحلة الشاقة مستوى أقرب الى المجاز، كأنك تقول بالضبط إن الحكاية كلها عن "المسكوت عنه" أو "اللا مسموع" بكل تجلياته سواء كان حقيقة ما جرى فى حوادث معينة، أو هؤلاء المهشمون الذين يظهرون ليحكوا عن مدافن بها 20 أو 30 جثة لسجناء مقتولين، أو رجل المراجيح الذى ينمّ مظهره على البؤس الشديد، والذى يثير الحزن رغم أنه بائع البهجة، أو تلك الأم التى تذيع "المسكوت عنه" فى حكاية ابنها الذى أصابه ضابط بالرصاص، أو هذا الطفل الذى لا يعرفه أحد، والذى يحكى

عن سوء معاملة ربة منزل مسنود بالأمن تعطيه قمامة منزلها، أو ذلك الأب الذى يحمل الماء من المطافى يوميا، ويقيم لابنه أرجوحة من الحبال بين فرعى شجرة، الصمت الكثيف يكاد يعطى هنا معنى التواطؤ الذى يخفى الحقيقة، والذى يتجاهل وجود الغلابة وعالمهم.

توظيف الصمت والتجهيل فى "فرش وغطا" هما أيضا وسيلة لخلق هذه الحالة من الرهبة التى نشعر بها أثناء مشاهدة الفيلم، نحن أمام فيلم مرعب يقول بشكل غير مباشر إن السجين الهارب وزميله ليسا فى حقيقتهما إلا "المواطن مصرى" الذى أخرجته ثورة يناير من السجن، ولكنها لم تستطع أن تخرجه من متاهة ألا يعرف الحقيقة، ولا من متاهة الفقر والتهميش، الهارب ليس سجينا بعينه، ولا هو اسم محدد، ولكنه المجاز الخطير للمواطن الباحث عن إنسانيته وحقوقه سواء فى زمن استبداد مبارك، أو فى عصر الثورة المستمرة حتى ساعة تاريخه، هذا هو معنى الفيلم بأكمله، وهذه هى فكرته اللامعة والخطيرة.

ليس صحيحا أن الشريط فارغ فى "فرش وغطا"، ولكنه "ملئ بالصمت"، وبسبب ذلك فإن أى صوت تسمعه (كلمات/ تراتيل/ أناشيد/ طلقة رصاص/ موسيقى ..الخ) تعطى تأثيرا إضافيا، إنه صمت مزعج إذا جاز التعبير لأنه يمنحك نوعا من التوجس والقلق وعدم الراحة، وانتظار المأساة التى تحدث فعلا فى مشهد النهاية، عندما يموت الهارب برصاص الفتنة، وعندما لا نسمع بقية الشريط الذى قيل وتكرر بشكل ساخر أنه سيكشف لنا حقيقة ما حدث، وموضع السخرية بالطبع هى أن أحدا لم "يسمع" أو يشاهد" أو "يعرف" أى حقيقة عن معظم الحوادث من فتح السجون الى محمد محمود ومنشية ناصر وماسبيرو .. الصمت الرهيب يكاد يدين (بمنطق المخالفة) الثرثرة والتحقيقات والحوارات الفضائية التى لم تقل أى حقيقة، والتى يعتبر الصمت أفضل منها، الصمت فى "فرش وغطا" هو الموقف الساخر المعبر عن فشل الكلام والمعنى، وصعوبة الفهم وغياب الأدلة (كالشريط الذى لم نسمعه)، هو الهجاء الذكى ودقيقة الحداد المؤلمة على جثة الحقيقة الغائبة، بل إن الصمت يعادل أيضا فى معناه تكرار نفس العبارة ذات التأثير الساخر من الشريط ، التى تتحدث على حق الناس فى أن تعرف حقيقة نحن نعرف أن أحدا لم يذعها أبدا حتى الآن!

أتاح الصمت أيضا الفرصة لكى تتأمل الصورة شديدة الثراء، وأن تتابع الإيماءات وحركة العيون ولغة الجسد من أول الفيلم حتى آخره، ما الذى يمكن ان تقوله الكلمات العاجزة أمام مشهد عربة تحمل مراجيح

لتدخل الى المقابر؟ كيف يمكن أن نعبر بالكلمات المحدودة عن هذا المشهد الهائل لمنازل متراصة رمادية تخرج من بينها أدخنة سوداء؟ كيف يمكن أن يعبر أى حوار عن نظرات عيون البطل الهارب وفتاة تعيش فى المقابر؟ الصورة تقول أضعاف المعنى المقصود بل وربما استدعت معان أخرى، مثل ذلك العلم الذى يرقد كصورة فوق صدر أم تحمل شنطة بلاستيكية فى سيارة ميكروباص، أو ينكسه شاب عائد أثناء فتنة طائفية، ومثل تلك الوردة الذابلة فوق مقبرة، أو هذا الفرش والغطا الذى ينتقل مع صاحبه دليلا على عدم الإستقرار، بينما هو عنوان الإقامة والبقاء فى أى ظروف عادية.

فى "فرش وغطا" لدينا النموذج الهام لمصطلح شريط الصوت والصمت معا، يذكرنا الفيلم ببراعة بأن الصمت قادر على أن يكون لغة متنوعة الدلالات، هناك صمت يصنع جوا مخيفا، وآخر يثير التأمل، وثالث يستدعى الماضى، ورابع يستدعى هدنة رومانسية، نسينا فى غمار ثرثرة الأفلام، واكتظاظ الأصوات فى الأشرطة أن الصمت هو الذى يعطى كلامنا معنى، لو هذه الهنيهة من الصمت بين كلمة وأخرى، لما استطعنا فهم عبارة واحدة، كأنك بالضبط تكتب الكلمات متشابكة بدون مساحة بيضاء، الصمت هوتلك المساحة البيضاء، وفيلم "فرش وغطا" ليس إلا التعبير الفذ عن وجود مساحة بيضاء فارغة، سواء فى مجال حقوق الإنسان، أو فى فهمنا لمعنى الثورة، أو فى نظرتنا للمهمشين فى الوطن سواء كانوا داخل السجن، أو خارجه.

ياله من فيلم عظيم ..وياله من مخرج كبير.

"ساعة ونصّ".. مرثية مذهلة للغلابة والبسطاء والبؤساء!

أستطيع أن أؤكد لك، وقد شاهدتُ جميع أفلام الموسم السينمائى المصرى للعام 2012 بخيره وشرّه، أن فيلم "ساعة ونصّ" الذى كتبه أحمد عبد الله وأخرجه وائل إحسان، هو أفضل أفلام الموسم، وأكثرها اكتمالاً فى عناصره الفنية، بل إنه يتفوق فنياً على فيلم "بعد الموقعة" الذى اشترك فى المسابقة الرسمية لمهرجان كان، ويتفوق على فيلمى "كباريه" و"الفرح" اللذين كتبهما أحمد عبد الله وأخرجهما سامح عبد العزيز.

ا دهشنى أيضاً أن الفيلم لن يشارك، بسبب عرضه التجارى فى الصالات المصرية، فى مهرجان القاهرة فى دورته القادمة، تقديرى أنه كان يمكن أن ينافس بقوة وبسهولة على جوائز السيناريو والتمثيل والإخراج، المفاجأة الثانية أن هذا الفيلم الهام والقوى والمؤثر، والذى يهز متفرجه من الأعماق، من إنتاج "حمد السبكى" الذى قدّم هذا العام كمنتج أحد أسوأ أفلام الموسم، وهو فيلم "حصل خير"، ولكننا تعودنا أن يكفّر السبكيّة أحياناً عن أفلامهم الرديئة ببعض الأفلام الجيدة القليلة، والتى تحقق أيضاَ نجاحاً جماهيرياً وفنياً مثل "كباريه" و"الفرح".

يقدم السيناريست الموهوب "أحمد عبد الله"، الذى اشتهر بأفلام كوميدية متفاوتة المستوى، مرثية مذهلة لمصر الحقيقية، وطن الغلابة الذين سحقتهم فترة حكم مبارك سحقاً لدرجة قضت على الطبقة الوسطى تقريباً، وجعلت مصر منقسمة كما وصفها الراحل الساخر "جلال عامر"، بين فئتين لا ثالث لهما : " ناس عايشة كويس.. وناس كويس إنها عايشة ".

"ساعة ونصّ" فيلم عن الناس البائسة "اللى كويس إنها عايشة"، وهم أقرب الى البؤساء، وبعضهم يتمنى الموت بالفعل، حتى يحصل عليه فى صورة إنقلاب قطار الصعيد، وكأن أوضاعهم المقلوبة تنتهى حتماً بقطارات مقلوبة، وكأنهم يهربون من الفقر والبؤس الى الموت.

ولكن فيلمنا الجديد أكثر نضجاً بمراحل من تجربتى "كباريه" و"الفرح"

اللتان تحافظان، مثل "ساعة ونص"، على ملامح مشتركة، أهمها الوحدة الأرسطية الكلاسيكية الصارمة للمكان والزمان والحدث، وتقديم شريحة واسعة جداً من الشخصيات، من ملامح هذا النضج أن السيناريست الموهوب اكتسب مزيداً من التمكن الذى جعل البناء أكثر تماسكاً، كما ترك شخصياته تنمو بحرية دون أن يدينها أخلاقياً على طريقة الميلودرامات الرديئة، بل تستطيع القول أن السيناريو فيه ذلك التعاطف التشيكوفى مع الضعف الإنسانى (زوجة الخفير الخائنة القلقة ولصوص القضبان يحاولون إنقاذ القطار بلا جدوى)، ورغم بعض الملاحظات فى نهاية الفيلم، مما كان سيفسد الجرعة قليلاً، إلا أن "ساعة ونص" يجمع ببراعة بين هذا الإندماج الذى يتيح لك التأثر إلى درجة البكاء، وتلك المسافة التى تجعلك تتأمل وطناً يموت وهو حى، ثم يموت مرة ثانية بصورة أكثر بشاعة.

كتبتُ كثيراً عن موهبة "أحمد عبد الله" رغم تذبذب مستوى أفلامه بين كوميديا غير متماسكة (فيلم اللمبى الذى يقوم على شخصية واقعية مدهشة ولكن الفيلم نفسه به ثغرات كثيرة)، وكوميديا مقبولة (فيلما الناظر وفول الصين العظيم)، وفيلم كارثى مثل "كركر"، كنت قد شاهدت للسيناريست من قبل فيلما قصيراً تدور أحداثه بين أسانسير فندق خمسة نجوم، وصالة للأفراح فى نفس الفندق، بدا لى أننا أمام موهبة ستقضى عليها الأفلام المسلوقة، ولكن سرعان ما وصل "عبد الله "الى تقديم أفلام متماسكة فنياً، وناجحة تجارية، كما فى "كباريه" و"الفرح".

من دلائل النضج فى فيلمنا أيضاً أن "عبد الله" لم يأخذ من حادثة و حوادث قطار العياط إلا واقعة انقلاب قطارو اشتعاله، ثم محاولة فصل بعض العربات، أما البناء بأكمله فهو من تأليفه ، "العيّاط" مدينة مصرية بالقرب من الجيزة اشتهرت بحوادث القطارات بالقرب منها، أشهر هذه الحوادث ، بل هى أسوأ حوادث القطارات فى تاريخ السكة الحديد المصرية (عمرها قرن ونصف القرن)، وقعت فى فبراير عام 2 عند قرية "ميت القائد" بالقرب من العياط، عندما اندلعت النيران فى قطار الصعيد، مما أدى الى مصرع 361 شخصاً، قيل وقتها أن راكباً كان يستخدم وابوراً بدائياً انفجر فيه، ورغم تقديم مجموعة من العمال للمحاكمة، إلا أن القضاء برّأهم جميعاً، مما يؤكد أن الخلل كان على أكبر المستويات.

ليس فى "ساعة ونصّ" أى شئ من هذه التفاصيل، ولكننا أمام عدد كبير من الشخصيات التى ستركب قطاراً سينقلب فى النهاية بسبب قيام بعض اللصوص بسرقة قضبان السكة الحديد، ولأن خفير المحطة،

الذى يمكنه أن يطلب من سائق القطار التوقف على مسافة كافية بعيداً عن المسافات المقطوعة، كان مشغولاً بمأساته الشخصية، ولأن سائق القطار نفسه كان مشغولاً بهمومه الخاصة، فإن القطار ذهب الى مصيره المحتوم.

أما الشخصيات فهى مأساوية تثير الرثاء مثل "كباريه" و"الفرح"، وكلها تنويعات على نغمة البؤس والإحباط والشقاء، وكلها تكابد أوضاعاً مقلوبة تتسق منطقياً مع انقلاب القطار المروع فى النهاية، وهناك أيضاً ذلك المزج الذى يجيده "عبد الله" بين التراجيديا والكوميدياً، مع حس ساخر واضح حتى فى اختيار أسماء جميلة للشخصيات تتناقض بحدة مع الواقع البائس (أسماء مثل مسعود وعزّ وعبد العزيز وسناء وصلاح وصفية وملاك وفريد .. إلخ).

قُدمت الشخصيات فى لمسات سريعة تم تضفيرها ببراعة على مدار ساعة ونصف قبل انقلاب القطار، وتم اختزال المكان بشكل أساسى داخل القطار، وبشكل أقل على محطة انتظار فى مدينة الفشن ببنى سويف، حيث نماذج من أهل الركاب المنتظرين، يبدأ الفيلم ثم ينتهى بقوسين كبيرين أقرب الى اللقطات التسجيلية للمارة فى محطات السكة الحديد، مع قصاصات للصحف سواء فيما يتعلق بغرق العبّارة السلام، أو بحادث قطار العياط الأصلى، وكأن المأساة عابرة للزمن، وكان من لم يمت غرقاً فى البحر، مات احتراقاً فى القطار.

نماذج إنسانية رُسمت بريشة الواقع الحى، وببصمات مجموعة من أفضل المشخصاتية: "ماجد الكدوانى" شاويش بائس يقوم بترحيل شاب مصرى عائد من السويد "أحمد الفيشاوى" بتهمة تقبيل صديقته السويدية فى شوارع مصر، الشاويش لا يتورع عن قبول الرشوة، ولكنه يهاجم تهتّك الغرب، يعتقد أن السويد جزء من الولايات المتحدة، لا يتفاعل مع الشاب إلا عندما يكتشف أنه يمكن ان يكون عريساً منتظراً لأخته العانس.

"فتحى عبد الوهاب" صعيدى جاهل، أحبّ ابنة عمه "يسرا اللوزى"، باع أرضه ليفتح لها عيادة بعد أن أصبحت طبيبة، ولكنه أصبح تومرجياً يعمل معها، يغار عليها، يشعر أمامها بالنقص، يرفض بعنف أن تسافر فى منحة دراسية الى الخارج لمدة ستة أشهر، هى تحبه ولكنها تعانى من عقدة نقصه.

"إياد نصّار" خريج آداب ، ويسارى سابق، لم يجد عملا سوى بيع كتب الحب فى القطار، "كريمة مختار" أم بائسة تركها ابنها لأنه لا يستطيع الإنفاق عليها، أعطاها ورقة كتب عليها " الرجا تسليم هذه السيدة الى أقرب دار للمسنين"، "سوسن بدر" أم متصابية تسافر مع ابنتها "آيتن عامر" للحصول على معاش الأب ومستحقاته المالية، الابنة تطمع فى الأموال بسبب مصروفات أولادها الدراسية، ونتيجة عجز زوجها عن الإنفاق بعد فقدانه للعمل.

"محمود الجندى" وزوجته فى انتظار ابنهما "كريم محمود عبد العزيز" وصديقه "محمد رمضان" العائدين من ليبيا، باع الأب الأرض ليسافر ابنه، ولكن الابن تعرض للسرقة، أوهمهما أنه عائد بالمال من ليبيا بعد عامين من الغياب، "هالة فاخر" أم تحاول أن تحصل دون جدوى على مساعدة شقيقها لعلاج ابنها المكتئب بسبب فشله الدراسى، "سمية الخشاب" الزوجة الثانية العاقر لخفير المحطة "أحمد بدير" الذى يعانى أيضاً من الضعف الجنسى، "محمود البزّاوى" وصديقه المغنى الشاب الباحثان عن مطرب يشترى منهما أغنياتهما، الميكانيكى "محمد عادل إمام" وصديقة "أحمد فلوكس" وزملاؤهم الذين يسرقون القضبان لبيعها، "أحمد السعدنى" بائع الشاى فى القطار الذى يحلم بأن يترك طفله الصغير ليتعلم بعيداً عنه، ولكن الطفل لايريد المدرسة، "ناهد السباعى" ابنة سائق القطار "محمد فريد"، التى لاتمانع فى الحب والعشق، ولكنها لا تمانع أيضاً فى الحصول على "راجل والسلام".

صعوبة البناء المركب للفيلم أننا تقريباً أمام مجموعة من القصص القصيرة المتداخلة والمتشابكة، والمنسوجة بمهارة الى حد كبير، بناء يذكرك على نحو ما بالبساطة المعقدة للأفلام الإيرانية الإنسانية مع لمسة ساخرة مصرية صميمة تخرج من قلب المأساة سواء فى تحولات الشاويش وتناقضاته، أو فى تصابى الأم العجوز، أو فى المساجلات اللفظية بين والدة الشاب المصرى القادمة من الصعيد (رجاء الجداوى)، وصديقته الفاتنة القادمة من السويد، أو فى شخصية سائق فهلوى "سعد الصغير"، أو محام ريفى ساذج "طارق عبد العزيز".

قدمت السينما المصرية من قبل فيلماً بعنوان "القطار" للمخرج "أحمد فؤاد" كان أقرب الى أفلام الكوارث والإثارة، وكان الأمر ينتهى بالإنقاذ فى اللحظات الأخيرة على طرقة "جريفيث"، أما فى "ساعة ونصّ" فإن أوضاع البؤساء المقلوبة تنتهى الى انقلاب مادى مجسّد ومروّع، ربما لم يمهد السيناريو بشكل جيد لعلاقة سائق القطار المتوترة بابنته، كما أسرف الفيلم قليلاً فى كوارث ما قبل الإنقلاب

كأن يموت الشاب القادم (كذباَ) من ليبيا فى القطار، مع أنه سيموت مرة أخرى مع الركاب، كما توالت استدعاءات الطبيبة داخل القطار بصورة مزعجة.

ولكن الذى خفف كثيرا من هذه الملاحظات، وضوح رسم الشخصيات بشكل عام، وتماسك البناء، وتلك التفاصيل الإنسانية العذبة كما فى العلاقة بين "إياد نصار" والعجوز "كريمة مختار" حيث قدما مشهداً رائعاً سيبقى طويلاً فى ذاكرة السينما، يضاف الى ذلك بعض اللمحات الذكية فى السيناريو، كأن نكتشف أن صديق الشاب العائد مسيحى الديانة، وذلك من خلال كلوز سريع على وشم الصليب على رسغه قبل أن يموت بلحظات، وكأن ينجح عامل الشاى فى فصل العربة الى تحمل ابنه عن القطار، وكأنه البذرة الوحيدة الباقية وسط صحراء قاحلة، ثم هذه اللقطات فى بداية الفيلم ونهايته لعمليه طحن الفول لصناعة الفلافل، ووضع الأقراص وقليها فى الزيت فى معنى رمزى واضح، كل ذلك حفظ للفيلم قوته وتأثيره الواضح على مشاهديه.

ما كان يمكن أن يتحقق ذلك لولا براعة المخرج "وائل إحسان" فى اختيار ممثليه وإدارتهم بشكل عام، بل إنه قدم بعضهم فى أدوار مختلفة تماماً مثل "يسرا اللوزى" فى دور طبيبة صعيدية محجبة، و" محمد عادل إمام" فى دورميكانيكى يسرق القضبان، ويعشق النساء، ربما كان أداء "محمد رمضان" و"كريم محمود عبد العزيز" و"أحمد فلوكس" و"أحمد السعدنى" يخدشه الإنفعال الزائد أحياناً، ولكنك تستطيع عموماً الحديث عن تفوق فى فن التشخيص، ومباراة حقيقية بين الجميع، مع تميز خاص ل "ماجد كدوانى" و"فتحى عبد الوهاب" و"كريمة مختار" و"إياد نصار"و "أحمد بدير" و" محمود الجندى"، كما قدم الفيلم وجهين جديدين مميزين هما الشاب المكتئب بسبب الفشل الدراسى، ولص القضبان الجبان الذى تعرض للتعذيب من قبل.

نجح المخرج فى اختيار أماكن التصوير، وساهم ديكور "على حسام" وملابس "داليا يوسف" فى استكمال اللمسات الواقعية للأحداث، وكانت صورة "سامح سليم" معبرة عما يقترب من مظهر اللقطات التسجيلية، وإن كان الفيلم وأحداثه يحتملان أن تكون الكاميرا أكثر حرية فى الحركة، ومن عناصر الفيلم الأكثر تميزاً موسيقى "ياسر عبد الرحمن" التى تبكى شخصياتها وتودعهم فى النهاية، ومونتاج "شريف عابدين" الذى نجح بدرجة كبيرة فى تضفير الخطوط المتقاطعة، وكانت تتابعات النهاية جيدة جداً ومثيرة وصولاً الى مشهد الإنقلاب المنفذ بتقنية خدع الجرافيك، لأسباب اقتصادية بالطبع.

"ساعة ونصّ" ليس فيه كلمة عن ثورة يناير، ولكن كل مشهد فيه

يقول إن هذا البلد مريض وينتظر الموت فى أى لحظة مالم تتغير أحواله بشكل جذرى، كل مشهد يقول بوضوح إن هؤلاء البشر مسحوقون، وينتظرون الخلاص بالموت أو بغيره، ربما ينبهنا هذا الفيلم القوى من جديد، أنه لاثورة بدون تغيير حياة الغلابة، الذين مازالوا يحلمون بمجرد سحابة تسترهم، فى وطنهم المحاصر بالمشكلات.

"

عشمْ" .. سينما كبيرة عن تفاصيل صغيرة

ربما يكون أهم ما يميز الموسم السينمائى المصرى لعام 2013 هو الحضورالقوى لجيل جديد من المخرجات الواعدات، بالأمس كنا مع تجربة نادين خان الأولى فى فيلم "هرج ومرج"، واليوم تدهشنا ماجى مرجان بفيلمها الروائى الطويل الأول "عشم"، تنجح المخرجتان فى تقديم سينما مختلفة من تفاصيل صغيرة، واقعية بالتأكيد، ولكنها لا تصدر أحكاماً أو تدين أو تقول كلاماً كبيراً عن الطبقات والحراك الإجتماعى، ولكنها تخلق معناها وغزاها من المشاعر والأحاسيس والأماكن والحالات، ترسم حدود الأزمة، ولكنها تفتح للأمل طاقة من النور.

يمكن أن تضع فيلم "عشم" بالذات ضمن ما أطلقت عليه "الواقعية المتفائلة"، تتعامل هذه الواقعية بأمانة مع هموم الناس العادية، ولكنها تقول، فى نفس الوقت، إنهم ينجحون على نحو ما فى تكييف أمورهم، لهذه النظرة أساس قوى فى الواقع المصرى، فرغم الهم والغم المتواصل، إلا أن الناس لا تفقد عشمها، تؤمن بأنه: "مابين طرفة عين وانتباهتها يغيرّ الله من حال الى حال"، وتثق فى إن "غداً يومٌ آخر"، و"الصباح رباح"، و"بكرة ربنا يعدّلها"، حالة من العشم فى تغيير الحال، وما العشم إلا الأمل وقد امتزج بالرجاء.

التقطت ماجى مرجان هذه الحالة، وكتبت أحد أفضل سيناريوهات العام، ثم صنعت من خلال وجوه جديدة ما يقترب من ورشة للإرتجال والإضافة، وفى مصنع كبير هو حجرة المونتاج، قامت بإعادة بناء حكاياتها الصغيرة على شريط واحد متماسك الى حد كبير، فأصبح لدينا أفضل أفلام الموسم السينمائى حتى الآن.

صعوبات وحلول

رغم ارتفاع سقف الطموح، إلا ان الفيلم نجح فى تجاوز صعوباته الواضحة، الصعوبة الأولى فى رأيى أن تحكى عن مستويات إقتصادية واجتماعية مختلفة، وأن تصنع خطوطاً بين شخوص من طبقات متنوعة، وقد نجح الشريط فى يحقق ذلك بمهارة، ليس فقط من خلال لقاءات الصدفة بين الشخوص، ولكن من خلال الإشتغال على المشاعر والأحاسيس المتقاربة.

الصعوبة الثانية فى تقديم بناء سردى معقد عن مشاعر بسيطة وعادية، وهنا أيضاً نجاح واضح أساسه فى رأيى الإعتماد على وجوه جديدة غير مستهلكة، واشتراك الممثلين فى التعبير عن الشخوص المكتوبة بحرية، ونجاح مونتاج أحمد عبد الله وهشام صقر فى الإحتفاظ بما هو ضرورى فقط، والإستغناء عن كل ما لايلزم، وهو جهد كبير واضح وملموس، والفشل فيه كان يمكن أن يهدم التجربة بأكملها.

الصعوبة الثالثة التى تجاوزها فيلم "عشم" هى ضبط التأثير العاطفى بميزان خاص، هناك فى الحواديت ما قد يغرى ببكائية زائدة، أو خفة واستخفاف كاريكاتورى، ولكن السرد البارع يجعلك تعيش كل الحالات، ولكنه يسمح فى نفس الوقت بالتأمل والتفكير، يقول لك: هؤلاء ناس عاديون مثلك تماماً، مازالوا يحتفظون بالعشم، رغم ظروفهم، فلماذا لا تفعل أنت؟ ألم تر مثل هؤلاء حولك؟ هل عرفت يوماً حكايتهم؟ هذه الطريقة الحميمة فى التناول تجعلك جزءاً من تجربة، دون أى ادعاء أو شعارات كبيرة.

وهناك صعوبة رابعة هى خطورة الإنزلاق الى المباشرة والأحكام المطلقة، وليس فى "عشم"، مثل أى عمل ناضج، شئ من ذلك، هناك تعاطف لاشك فيه مع الجميع، ولكن كل حالة تعيش وفق قيمها وأفكارها، والأهم من ذلك، أن المشهد ليس ما يقوله الحوار المقتصد، ولكن ما تقوله الصورة بكل مكوناتها، هناك لغة متضمنة فى مشاهد كثيرة من الإيماءات والنظرات وحركات الأيدى، تعطى أضعاف معنى الحوار: نظرة ممرضة الى طبيب، حركة أصبع يتجه الى السماء، يد تهتز على إيقاع أغنية لنجيب الريحانى وليلى مراد، نظرة صارمة تراقب خادمة تمسح الأرض، ونظرة مواسية من الخادمة لرئيستها المريضة، يمتلك "عشم" بناء بصرياً ثرياً أنقذه من مباشرة زاعقة أو من واقعية خشنة وجارحة.

قصص قصيرة

يقوم السرد على تضفير عدة قصص قصيرة معاً، نشعر بمرور زمن قصير، وعندما تكتمل كل القصص ينتهى الفيلم، القصة القصيرة بها لحظة تحول يطلقون عليها لحظة التنوير، إكتشاف الشخصية لنفسها أو لأزمتها، ونجاحها فى حلها، الوعى الوحيد الذى يربط بين شخوص فيلمنا، هو اكتشافهم لمعنى الأمل والعشم، هناك قوة ما يمكن أن تغير حياتهم وتساعدهم، دون أن يتوقفوا هم فى نفس الوقت عن المحاولة.

ومثلما يبدو التفاؤل فى معنى الفيلم، فإنه يظهر أيضاً فى الأسماء (ابتسام، رضا، عشم)، أما القصص القصيرة فهى بسيطة التفاصيل ولأشخاص عادية : رضا عاملة الحمام القادمة من قليوب، تعمل فى مول فاخر، تعانى من غطرسة رئيستها المريضة، ولكن مصطفى عامل الأمن يفتح لها باب الحب والعشم، وتفتح له أبواب الطموح، تكتشف أيضاً أن رئيستها تخفى خلف قناع الصرامة، قلب أم رقيقة، تكتشف رضا نفسها والآخرين، تنتقل الى العمل فى محل للملابس.

نادية، إمراة فى منتصف العمر، زوجها عماد ينتظر نتيجة التحاليل الطبية، يعانى إرهاقاً فى العمل، ما بين قلق الإنتظار، ومتاعب الأولاد، ، تعيد نادية الإهتمام بزوجها، تلجأ الى الكنيسة، تدعو وتقدم نذورها إذا أنقذ الله زوجها، تحاول أن تشاركه فى هواياته، تستعيد الأمل بنتائج تحاليل ممتازة، تنتصر على مخاوفها فى تعلم قيادة السيارات.

مجدى طبيب شاب، ابتسام ممرضة ريفية طموحة، تعشق أشعار صلاح جاهين، جاءت من المنيا لتهزم المدينة، تستعير من مكتب الطبيب رباعيات جاهين، فى نظراتهما ما يشى بما هو أبعد من الكلمات، خيط إنسانى رقيق يولد، عندما يسافر فى منحة علمية، تتعهد له برعاية والدته العجوز طبياً، لديه فتاة يتحدث معها تليفونيا، ولديها كارنيه ممرضة، وكتاب يمتلئ بالصدق.

نادين امرأة متزوجة، ينقصها الطفل، زوجها رمزى يحاول أن يخفف عنها آلام الإحباط فى كل مرة تحمل فيها، جارهما عادل يجعلها تعيد اكتشاف الحياة، يسافر الى كل مكان، يمتلك روحاً متفائلة، يترك لها شقته لكى ترعى النباتات، تكتشف أن ولادة الأمل بداخلها، واحتفاظها به، قد يكون أهم من أن تلد طفلاً.

داليا فتاة تحب الحياة والفن، فى حياتها عاشق رومانسى يريدها أن تذهب معه الى حيث عمله فى ماليزيا، ثنائى رائع يتعامل مع الحياة بانطلاق، ربما كانت المشكلة فى أنه ثنائى يليق بالحكايات الرومانتيكية، ولكن داليا لا تكتشف نفسها إلا مع طفلة وجدتها فى الملاهى، والد الطفلة تركها، وسافر الى ليبيا، أما صديق داليا فلا يجد نفسه إلا فى السفر.

فريدة فتاة من طبقة ثرية، ولكنها تحمل تعاطفاً مع الغلابة والبسطاء،

فى العجمى تتعرف على شاب وصديقه، يعجب بها الشاب ، ولكنهما يختلفان فى نظرتهما للناس، تتركه لتسافر ثم تعود، عندما يراها صديقة بالصدفة، يخبره بعودتها، ربما يستعيد صديق داليا العشم أن تعود إليه من جديد.

عشم اسم لشاب مصرى على باب الله، تجده دوماً فى الشارع، يرتدى أقنعة الشخصيات المحببة لدى الأطفال، ويبيع البالونات الملونة مع أن حياته خالية، لازوجة ولا طموح سوى أن يقابل محمد أبو تريكة لاعب الكرة الشهير، تقبض عليه شرطة المرافق لأنه يبيع فى الشارع بدون ترخيص، أخيراً يجد عملاً فى مصعد أحد الفنادق الفاخرة، بالصدفة يلتقى مع الممرضة إبتسام، على الرصيف يطلب من الله أن يعدّل الحياة الملخبطة، يتواعدان على لقاء، ينتقل العشم الى المتفرج، نتمنى نحن أن يتزوج عشم من ابتسام، تنغلق دائرة حواديت الفيلم البديع.

الميلودى والتنويعات

الميلودى هو العشم والأمل والرجاء، والتنويعات هى الحكايات، ليست كل الحكايات بنفس القوة بالتأكيد، ولكنها جميعا تؤدى عبر الإيماءات والنظرات وحركات الجسد والأيدى، وبأقل قدر من الحوار، وباقتصاد فى الموسيقى، ربما تخرج عن التنويعات كلها شخصية الرجل المضطرب نفسياً، الذى يرتدى الأسمال البالية فى الشارع، والذى يحاول الإنتحار فى أحد المشاهد من بناية عالية، والذى يقوم بفرقعة البالونات التى يحملها عشم، الشخصية طريفة حقاً، وربما كان الهدف منها تقديم حالة لشخص لم يتمسك بالعشم، فهزمته الحياة، ولكن الشخصية كانت فى حاجة الى مشاهد إضافية لإبراز هذا المعنى، إذا كان ذلك هو المقصود فعلاً.

تتقدم الأحداث من الحاضر الى المستقبل، باستثناء قصة داليا التى نراها أولا فى مشهد مع صديق يلتقيها صدفة، ثم نستعيد قصتها فى العجمى، ثم نعود فيما بعد الى تكرار مشهد لقاء الصدفة، لابأس من اللعبة، وجدت فيها مشاكسة للمتفرج لكى يكون يقظاً، أحب الأفلام اليقظة التى تفترض فى متفرجها الذكاء لا الغباء، إليك قطع الدومينو، رتبها أنت وأصنع منها ما تشاء، وستصل الى نفس الحالة من التفاؤل والثقة.

ومن باب اليقظة أيضاَ أن تلتقى الشخوص بالصدفة، لسنا هنا بصدد لعبة مجانية، ولكن المعنى الأعمق من اللقاء المباشر هى أننا كبشر

أقرب كثيراً مما نتصور، وأن مشاعرنا توحد بيننا، كل إنسان يستطيع افتراضياً أن يلتقى مع الآخر، يتعاطف معه ويفهمه، مصائرنا تتقاطع حتى لو لم نفهم ذلك، هذا هو معنى فيلم هام مثل "بابل"، وهذا هو معنى تلك اللقاءات التى تجمع بين نادية ونادين فى الكنيسة (أحد أفضل مشاهد الفيلم)، أو بين عشم وابتسام على الرصيف، أو بين عشم ورمزى، زوج نادين، فى الشارع، وكلها مصادفات ذكية ومؤثرة، وتم استغلالها دراميًا بصورة جيدة جداً.

سعادتى كبيرة أن يكون هناك سيناريو مميز على هذا النحو، ولكن سعادتى أكبر بنجاح ماجى مرجان فى تنفيذه وإعادة بنائه مونتاجياً، وفى إدارة ممثليها الذين وصل بعضهم الى درجة الإمتياز، أتحدث تحديداً عن الممثلة البارعة التى لعبت دور رضا، بابتسامتها وحركة يدها وتعبيرات وجهها، وعن الممثلة الرائعة التى لعبت دور إبتسام، وعن سهام عبد السلام التى لعبت دور أم عطية، إحدى أجمل شخصيات الفيلم من حيث الثراء والتأثير، هناك أيضاً الممثلة شديدة الحساسية التى لعبت دور نادية، والتى هزتنى من الأعماق فى مشهد الكنيسة، هناك بالطبع ممثلون معروفون مثل محمود اللوزى فى دور عماد، وسلوى محمد على فى دور من مشهد واحد لسيدة ثرية تتطوع للعمل الخيرى، ولكنها تحتقر الفقراء، وتتأفف منهم، والمخرج محمد خان الذى أضفى على دوره الكثير من البهجة والحيوية، رجل يعيش حياته بالأمل، كان واضحاً أن خان سعيد بدوره وبالفيلم كله، إنه فى الحقيقة فيلم ينتمى الى عالمه، الواقعية غير الخشنة التى لا تغلق أبواب الأمل: الهروب الى اللون الأخضرفى "خرج ولم يعد"، ومباراة العمر من أجل الإبن فى "الحريف"، ومشهد الشاطئ بالعثور على الطفلة أحلام فى فيلم "أحلام هند وكاميليا"، كتبت يوماً عن فيلم "حين ميسرة" إنه فيلم كان يحب أن يخرجه "عاطف الطيب"، أستطيع بالمقابل أن أقول إن "عشم" فيلم كان يمكن أن يخرجه محمد خان.

كانت صورة رءوف عبد العزيز ثرية، رغم الظلال ومساحات اللون الأسود فى أوقات الإنتظار والأزمة (كما فى مشاهد نادية وعماد فى منزلهما)، إلا أن مساحات النور فى المشاهد الخارجية كانت تحقق التوازن (مشاهد العجمى ومدينة الملاهى وميدان رمسيس ليلاً)، هناك جدل بصرى طوال الوقت بين الألم/ الأسود، والعشم/ الأبيض والألوان المتنوعة، هناك أيضاً لمسة تسجيلية فى مشاهد الشارع منحتها نبض الحياة، ومرة أخرى لابد من الإشادة بدور المونتاج الذى لملم شتات الحكايات، ومنح الفيلم هذا الإيقاع المتمهل الذى يتيح التأمل والرؤية الأعمق، أحمد عبد الله السيد أحد مونتيرى الفيلم هو المخرج الموهوب صاحب الفيلم الرائع "ميكروفون"، ومساهمته فى المونتاج فقط

تستحق التحية والتقدير، ولاشك أن السيناريو يستأهل مشاركته أيضاَ.

إذا كان جيل بهيجة حافظ وأمينة محمد وفاطمة رشدى قد حفر اسمه كجيل المخرجات الرائدات، وإذا كانت ماجدة الصباحى قد صنعت تجربة إخراجية يتيمة، وإذا كان جيل إيناس الدغيدى قد أعاد المرأة الى الإخراج، فإن جيل ساندرا نشأت وهالة خليل و كاملة أبو ذكرى قد رسخ هذه المكانة، أما جيل نادين خان وماجى مرجان فهو يقدم بحساسية كبيرة رؤيته للواقع بلا صخب أو ضجيج، سينما كبيرة من تفاصيل صغيرة منسوجة مثل خيوط الحرير: فيلم عشم مثلاً يقول لنا إن هناك من فقدوا كل شئ، ولكنهم تمسكوا بالأمل، نظروا الى السماء وطلبوا منها أن تتدخل، فانطلقت البالونات الملونة وسط السحاب، تقول ماجى مرجان لنا، وببلاغة مؤثرة : الفقدان الحقيقى هو فقدان العشم، وليس أى شئ آخر.

"فتاة المصنع".. وقائع ما جرى فى شارع البنات!

على الرغم من أن عنوان "فتاة المصنع" مناسب بامتياز للفيلم الذى أعاد محمد خان الى السينما، وأعاد جمهورا كثيرا لارتياد الصالات مع عرض الفيلم التجارى فى مصر والعالم العربى، إلا أنه يصح أيضا أن نقول إنه فيلم عن شارع البنات فى أى مجتمع ذكورى، هناك بالفعل شارع فى الفيلم تكثر فيه البنات بتفسيرات أسطورية عن تلك الجنيّة التى انتقمت من رجل نوبى فجعلت إنجاب الإناث قدرا مقدورا، هناك حضور مكتسح للنساء والبنات سواء فى المصنع أو فى الشارع أو فى البيوت، ولدينا صوت سعاد حسنى/ السندريلا/ ست البنات فى السينما الذى أهدى الفيلم إليها، ثم إن الفيلم ينتهى أيضا بإنجاب أنثى جديدة تصرخ بالنيابة عن بطلات الفيلم الذى يعتبر من أفضل أفلام مخرجه، ومن أفضل أفلام موسم 2014 السينمائى.

لن أكرر لك حكاية الفيلم التى يمكن تخليصها فى "حكاية غرام لفتاة رائعة صنعت من الحب والكبرياء"، الأهم فيما أظن هو أن نمسك بمفتاح الفيلم، وأن نحلل الصعوبات التى تجاوزها أكثر مخرجى الواقعية رومانتيكية ليصل بمشاهده الى هذه الحالة التى تجمع بين الشجن والفرح، أن نضع أيدينا الى التفاصيل التى صنعت اللوحة الكاملة، والتى جعلت من هيام (ياسمين رئيس) تلخيصا لأهم ملامح بطلات أفلام محمد خان، كلهن تسرن خلف قلوبهن، وكلهن تبحثن عن فارس، وعندما تفشلن فى الغالب، تظهر قوتهن الداخلية الهائلة، فيهن الكثير من الشخصية التى جسدتها سعاد حسنى فى أفلامها، فى فيلم مثل "أميرة حبى أنا" تقول لعماد حمدى، والد زوجة حبيبها، عبارتها الشهيرة: "يحمّوك فى كنكة".

وفى فيلم "السفيرة عزيزة"، الذى يستعير "فتاة المصنع" بعض مشاهده صوتا وصورة، تبدو السفيرة مصممة على استعادة حقه، وتحقيق استقلالها، وتحرير نفسها. "هيام" قطعت الشوط الى آخره، تحررت من حبها، قلبت الصفحة رغم الألم، وعبرت عنها كلمات أغنية يسرا الهوارى على تترات النهاية :"بابتسم من كتر حبى للعالم .. بابتسم من كتر خوف وعيت عليه".

البحث عن رجل

مفتاح الفيلم الأهم فى رأيى هو البحث عن رجل وليس عن ذكر. الفيلم متعاطف مع الأنثى ولكنه ليس ضد الرجل، بطلات خان تفرّقن عادة بوضوح بين الذكورة والرجولة، الذكورة مفهوم بيولوجى يحدده الطب وشهادة الميلاد، ولكن الرجولة مفهوم إنسانى واجتماعى تحدده المواقف والتصرفات، الرجولة فى سينما خان تعادل بالضبط الفروسية، رجل يعتمد عليه، يحمى المرأة ويحبها ويدافع عنها، هيام بالتحديد أحبت المهندس صلاح (هانى عادل) فى مصنع الملابس، وبينما تتابع البنات المهندس السابق (خيرى بشارة) الذى تركهن بلا مبالاة مهاجرا الى كندا، تقول هيام فى أول ظهور لها :" اللى ينسانا .. ما نفتكروش"، ستفسر هذه العبارة الهامة مواجهتها القوية لصلاح عندما التقته فى محل جروبى (هيام: كلمة واحدة وافرّج عليك المكان كله)، ثم رقصتها فى فرح حبيبها، فى مشهد النهاية الذى لا نجد له مثيلا فى أى فيلم عربى.

حتى فتيات المصنع اللاتى استعدن حيويتهن وبدأن فى الغناء والرقص مع ظهور صلاح فى رحلة العين السخنة، وصرخن عند نزوله الى الماء، ثم تكالبن على إطعامه وكأنه طفلهن الوحيد، حتى هؤلاء البنات اللاتى تغرن غيرة طبيعية من بعضهن، تتحدثن فى حجرة خلع الملابس عن بحثهن عن رجل وليس مجرد ذكر، تنقل كاميرا خان ، التى تطل عليهن دوما من أعلى كعين متلصصة، حكاية بنت رفضت أن تتزوج لأنهم أرادوها أن تعيش مع حماتها، وهموم فتاة ضبطها والدها مع خطيبها وهما يلعبان بالخاتم، وفى مشهد آخر تتفقن على أنه لا المتزوجة مرتاحة، ولا العزباء أيضا، تتفقن كذلك على اختراع الفرح بالزغاريد (هيام: كتر الفرح يعلم الزغاريد . أمى كانت بتقلب الأمثال .. بتقول كتر الزغاريد تعلّم الفرح) ، فى شارع البنات الفرحة افتراضية.

البحث عن رجل تجده أيضا عند عيدة (سلوى خطاب) والدة هيام، توفى زوجها الأول فتزوجت وأنجبت بسمة (حنان عادل)، فى أكثر من مشهد نراها تنتظر زوجها الثانى، تحتضنه فى حب وهو نائم، تنزل حافية لتدافع عنه فى الشارع فى خناقة مفاجئة، زوجها الأول، والد هيام مات فى خناقة، نزل ليحل مشكلة لا علاقة له بها فقتل، سميرة (الرائعة سلوى محمد على) أخت عيدة امرأة مطلّق، ولها ابنة متمردة،

سميرة أيضا تستعذب غزل صاحب السنترال المتزوج الذى تعمل فيه. احتياج نساء الفيلم للرجل هو احتياج إنسانى، بل إن هيام تقول لصلاح فى منزله إن حياتها كان يمكن أن تتغير لو لم يمت والدها، لا يوجد فى الواقع دليل على أن بقاء الأب كان سيغير شيئا عمليا سوى معنى وجود السند العاطفى، عيدة تقول عبارة أكثر جمالا عندما تسألها هيام :"كنتى بتحبى أبويا؟ "، ترد عيدة :" لو ما كنتش باحبه أمّال خلفتك منه إزاى؟!"، هى تقصد معنى إنسانى أكسب الفيلم شاعرية مكتسحة رغم بساطة شخصياته، وتلقائية تعبيراتهم.

المعالجة الصعبة

لم يكن ممكنا التعبير عن مأزق البنات فى مجتمع طبقى ذكورى إلا بمعالجة صعبة تمزج المرح بالشجن، والضحك بالبكاء، دون أن تنزلق الى ميلودراما فجة أو مزعجة، سينما خان عموما أبعد ما تكون عن الميلودراما لأنها تبتعد تماما على الإسراف العاطفى أو المصادفات المفتعلة، هو من أكثر المخرجين اقتصادا فى استخدام الموسيقى، ويعتمد عموما على التفاصيل المتجاورة التى تصنع فى النهاية لوحة كبيرة، فى "فتاة المصنع" أضيف صوت سعاد حسنى وأغنياتها التى أغنت عن التفسير والشرح، والتى عبرت مباشرة أحيانا عن صوت هيام، فرحتها عندما أحبت، إحباطها، أحلامها، بدلا من شرح أسباب تهرب صلاح من هيام بعد قبلة خاطفة فى المنزل، نسمع أغنية سعاد حسنى من فيلم "المتوحشة"، تحلم بأن يعلمها حبيبها لكى تشرفه وسط زملائه، وعندما تتعرض هيام لمكيدة من زميلة لتشويه سمعته، نسمع سعاد وهى تغنى :"شيكا بيكا .. وبوليتيكا .. ومقالب أنتيكة .. ح تقوللى الشيكا بيكا إيه هيّة .. هية الحركات اللى مش هية"، بل إن هناك أمثلة لأغانى معبرة بخلاف أعمال سعاد حسنى، مثل "حب إيه" لأم كلثوم التى نسمعها فى مشهد اضطراب الأم فى مواجهة زوجها الثانى، بعد شكها فى سلوك ابنتها.

ليس فى الفيلم أى مبالغات عاطفية، هناك استخدام للغة العيون والجسد بدلا من ذلك، بل إن هيام تحتج بالصمت وكأنها ترى أن مجرد دفاعها عن نفسها فيه تسليم باتهام الجميع لها بأنها حملت من صلاح، و مشهد سقوطها من البلكونة، عندما رأت أهلها وقد أحضروا صلاح مضروبا، فيه من الدوار والصدمة أكثر مما فيه من الرغبة فى الإنتحار، وقد تم التمهيد للمشهد بالحديث عن سور البلكونة المتهاوى، أما مشهد المواجهة العاصف مع الأم، فيعقبه مباشرة مشهد ملطّف للخالة مع بسمة وهيام، وكأن الخالة تقوم بدور أم بديلة لهيام، ومشهد قص الجدة لشعر هيام هو بدوره مشهد مخفف جدا لما يحدث بالفعل

فى المناطق الشعبية من حلق حواجب البنات العاشقات، أو ربطهن بالسلاسل فى منزلهن، وفقا لما ذكرته ياسمين رئيس فى حوار منشور.

تبدو البراعة فى الإنتقال السلس من سعادة الحب الى تراجيديا عقاب هيام، ثم العودة فى النهاية الى تحرر هيام الراقص على أنغام موسيقى ليلة حب لأم كلثوم، وتظهر براعة المعالجة أيضا فى لعبة الشك فى سلوك هيام التى تتكشف فى النهاية عن مجرد فتاة أحبت فعاقبها الجميع على هذا الحب، تداخل أيضا البعد الطبقى للمهندس (نراه يأكل بمفرده وتهبط الكاميرا لنرى الفتيات تأكلن معا بالإضافة الى عجرفة أمه التى منحت هيام عشرين جنيها مقابل خدماتها أثناء مرض ابنها)، مع نظرة المهندس الأخلاقية الدونية لهيام باعتبارها متهمة حتى يثبت العكس، تراكمت التفاصيل الصغيرة لتصنع لوحة متعددة الألوان والوجوه، فبدت التصرفات الغريبة مألوفة ويمكن تصديقها، ورغم قلة عدد الرجال فى الفيلم إلا أنهم بشكل أو بآخر هم سبب المتاعب، نشاهد ذلك ليس فقط فى محنة هيام أو عيدة أو سميرة ، ولكننا نراه أيضا فى تلك الفتاة التى تذهب الى السنترال للحديث مع عاشق مسافر لن يعود، و تلك المرأة المضطربة التى تكلم نفسها على الرصيف.

ابتعد الفيلم كذلك عن تنميط الشخصيات (أحد ملامح الميلودراما تنميط الشخصيات الى أسود وأبيض)، فرغم التعاطف الواضح مع المرأة، إلا أننا نشاهد مشاركة البنات فى الإدانة المسبقة، وكأنهن أصبحن جزءا من سوط الإضطهاد، تماما مثل الجدة العجوز التى تقص شعر حفيدتها بنفسها، ومثل مروة ابنة سميرة التى تحتقر أمها، وتشك فى سلوكها بسبب تأخرها فى العمل كخادمة، توصف الجدة بأن قلبها كالحجر، وتقول سميرة لابنتها إن الجدار أكثر حنانا من قلبها القاسى. ليست هناك شخصيات نمطية على الإطلاق فى الفيلم، حتى صلاح يبدو مصدوما عندما يعرف ما تحملته هيام فى صمت.

المعادل البصرى

يضاف الى كل ذلك بالطبع نجاح محمد خان المعروف فى تقديم معادل بصرى شديد الثراء يجعل الصورة شديدة البلاغة والإفصاح، تكررت فى الفيلم نظرة الكاميرا من أعلى فتياته، بدت أحيانا كاميرا عاشقة تطل على من تحب. لا توجد لحظة ملل واحدة داخل صالة المصنع رغم المساحة المحدودة، بسبب تنويع أحجام وزوايا اللقطات ، كل مشاهد

الحركة البطيئة وظفت ببراعة، هناك مشاهد بأكملها بها تكوينات لافتة تستحق التحليل، منها على سبيل المثال: اللقاء الأول بين هيام والمهندس صلاح فى مساحة السلم الضيقة، ومشهد هيام العائدة مهزومة وهى تمر بجوار سور المترو العابر بضجيجه مترجما ضوضاء تحدث فى عقلها، بعد أن أهانتها أم المهندس بمنحها عشرين جنيها، وعلى السور لم ينس خان أن يطبع جرافيتى يجمل صورة سعاد حسنى وعبارة من أغنية لها تقول "البنت زى الولد"، ومشهد صورة هيام منقسمة من خلال زجاج الفاترينة بعد أزمتها، ومشهد لقاء جروبى العاصف الذى لم تتوقف فيه الكاميرا عن الصعود والهبوط، هناك استغلال لكل مفردات المكان وتفاصيله سواء فى الشارع أو المصنع أوفى بيت عيدة: مروحة السقف، حبال الغسيل الذى تكرر تصويرها من أعلى لتقيد الشخصيات أسفلها عندما تعقدت الأحداث، ماكينة الخياطة، صابونة الغسيل التى تحتفظ بها عايدة وسط ملابسها، فساتين زفاف الأم التى ترتديها البنات، مرايات المنزل، الموبايل، الورقة المالية، الصورة الفوتغرافية أسفل الزجاج، العرب نصف النقل، الثريا الهائلة فى المنزل الذى تعمل فيه هيام وخالتها سميرة كخادمات، ثمار التفاح التى يتكرر ظهورها لتؤدى أدوارا مختلفة، مرة فى أيدى البنات وهن يأكلن أمام الأولاد فى الشارع، ومرة عندما تراها بسمة بالحركة البطيئة فى أيدى بنتين قادمتين من المدرسة، ومرة ثالثة عندما نشاهد طبقا هائلا للتفاح الأحمر فى المنزل الذى تخدم فيه سميرة.

نجح خان أيضا فى اختيار فريق الممثلين، ياسمين رئيس وابتهال الصريطى هما اكتشافه الأهم، لفتت ياسمين الأنظار فى دورها الأول فى فيلم "واحد صحيح" للمخرج هادى الباجورى، ولكن دور هيام جعلها من نجمات الصف الأول بكل جدارة، قدمت ياسمين دورا شديد الصعوبة يعتمد على الحركة والإيماءة بنفس الدرجة الذى يعتمد فيه على الحوار الرائع الذى كتبته وسام سليمان.

استغل خان تعبيرات ياسمين بعينيها، واستوعبت هى بذكائها كل حركات الفتيات التلقائية، يمكنك مثلا أن تتأمل الطريقة التى تغسل بها هيام الكوب، أو تمشى بها فى الشارع، أو تتكلم بها مندفعة وغير مبالية، أو حتى طريقة نطقها لكلمة "باشمهندس" التى تتحول على لسانها الى "باشمهنتس"، أما ابتهال الصريطى فقد لعبت بحضور فائق دورا صعبا، نصرة صديقة هيام تشعر بالغيرة منها، ولكنها تحبها فى نفس الوقت، ثم تنحاز إليها نهائيا، ابتهال وجه واعد للغاية، تماما

مثل الممثلات اللاتى لعبن أدوار زميلات هيام، فلم نستطع أن نفصلهن عن فتيات المصنع الحقيقيات اللاتى ظهرن فى خلفية المشاهد صامتات.

يتوازى أداء الموهوبتين الصاعدتين ياسمين وابتهال مع أداء الراسختين سلوى خطاب وسلوى محمد على، دور عيدة أيضا شديد التعقيد، فى لحظة تفتح صندوق ملابسها كأم حنون، وفى لحظة تالية تنفجر فى ابنتها عندما تجد صورة المهندس فى ملابسها، ولكنها تنقلب للدفاع عن ابنتها بالسكين، وفى لحظة رابعة تستعيد شعر ابنتها المقصوص لتمنحه الى النيل، اصطنعت سلوى خطاب أداء استعراضيا يليق حقا ببائعة ملابس تدور على المنازل وتحفظ الحكايات والأساطير، بينما قدمت سلوى محمد على ممثلة المسرح الرائعة دور عمرها رغم تميز أدوارها السابقة فى السينما، ذكرتنا فى بساطتها الممتنعة بالكبيرة عايدة عبد العزيز، سميرة أكثر من امرأة فى جسد واحد، قوية وجسورة وحنونة وعملية وحالمة ومستقلة وغضوبة ومرحة، علاقتها مع ابنتها هى نقطة ضعفها وإحساسها بالمرارة، لا تعرف بالضبط هل تقمصت سلوى دور سميرة، أم أن سميرة استولت على شخصية سلوى، حتى مشيتها أصبحت ترجمة لقوتها اللامبالية فى شارع البنات.

تدفق إيقاع الفيلم بسلاسة رغم الإنتقال من المرح الى الأزمة، وقدم خان والمونتيرة دينا فاروق مشاهد ذكية لا تنسى أشهرها بالطبع مشهد القبلة بين صلاح وهيام، ه وفقط يلمس شفتيها، فيقطع خان الى قبلة سعاد حسنى وشكرى سرحان فى فيلم "السفيرة عزيزة"، ثم الى قطرة ماء تكاد بالكاد تبل العواطف المخفية، وكأن سعاد تنوب عن بطلتنا فى القبلة أيضا، ومن مشاهد المونتاج البارعة مشهد دوار هيام وسقوطها فى المصنع، والقطعات المتتالية بين إبرة الخياطة ومروحة السقف

. استعان خان بمدير تصوير شاب موهوب هو محمود لطفى (هو ايضا مصور فيلم الخروج للنهار بلوحاته المدهشة من إخراج شقيقته هالة لطفى)، عبرت الإضاءة عن عالم مرح منطلق فى نصف الفيلم الأول بما فى ذلك مشاهد صالة المصنع، شاهدنا أيضا صورة رائقة مبهجة فى مشهد أثواب الزفاف، ثم تغيرت طبقة الإضاءة فى مشاهد المواجهات العنيفة، فى مشهد هروب هيام وبسمة من المنزل تتحول الفتاتان الى أشباح سوداء، ثم نعود الى أجواء الفرح عندما ترقص هيام رقصة الخلاص. استكملت موسيقى جورج كازازيان وملابس نيرة

الدهشورى عملية خلق الجو التى برع فيها خان فى كل أعماله

. منح استخدام الأكورديون طابعا مرحا للموسيقى لأنه فعلا الطابع الغالب على هيام، تكررت تيمة موسيقية بعينها مع ظهور صلاح فأصبحت تدل عليه حتى إذا لم يظهر، فى مشاهد المعاناة تحولت الموسيقى الى ما يقترب من التقاسيم المثية للشجن، غلبت على ملابس البنات تشكيلة واسعة من الملابس الملونة البسيطة واللافتة معا، كل واحدة تحاول لفت الإنتباه، ملابس عيدة قاتمة سوداء، بينما سميرة أكثر حرية وبهرجة، كل هذه العناصر الفنية تستحق المنافسة على ألقاب الأفضل فى اختيارتنا لموسم 2104 السينمائى.

عندما تولد طفلة جديدة فى نهاية الفيلم "بختم ربها" كما يقولون، يطاردنا السؤال: أى مصير ينتظر هذه الطفلة الصارخة فى شارع البنات؟ أغلب الظن أنها ستقلد بطلات محمد خان الرائعات، ستعمل فى المصنع، وستحلم برجل من فئة فارس، ستعشق سعاد حسنى وأغنياتها، وستفى بنذرها حتى تتحرر مثل هيام، فإذا قصوا شعرها، ستلقيه مع أمها فى النيل كما فعلت هيام وعيدة، وستهتف وكأنها تؤدى صلاة مقدسة: "يانيل يا كبير.. خللى شعرى طويل.. يانيل يا كبير.. طبب جروحى"، وبعد كل ذلك ستبتسم.. حتما ستبتسم.

"الجزيرة 2".. السياسة من نافذة الدراما الصعيدية!

لعل أبرز ما فى فيلم "الجزيرة 2" الذى كتب له السيناريو والحوار محمد دياب وخالد دياب وشيرين دياب ومن إخراج شريف عرفة، أنه حافل بالمفاجآت ليس فقط على مستوى التفاصيل وتحولات الشخصيات مقارنة بما رأيناه فى الجزء الأول، ولكن أيضا على مستوى التصنيف.

يمكننا أن نتحدث دون أدنى مبالغة عن فيلم يستخدم الدراما الصعيدية لكى يقول أشياء هامة عن الواقع السياسى المصرى منذ ثورة يناير وحتى اليوم، وهو استخدام صعب وجرىء للغاية، بل إن الفيلم أقرب الى مجاز للخطر الذى تعرضت له مصر بأن يتسلل الجراد الشرس الى السلطة متقنعا وراء لافتات دينية، ومجاز أيضا لفكرة التحالف لمواجهة خطر أكبر، وتأجيل مواجهة الخطر الأقل، وهى أفكار خطيرة وشائكة فى صميم السياسة والثورة، والحقيقة أن التحالف الغريب الذى سنراه فى نهاية الفيلم لا يختلف عموما عن التحالف الأغرب الذى توحد فى 30 يونيو لمواجهة الإخوان.

فى فيلم يحدد منذ البداية زمنه بين 24 يناير 2011 ومنتصف عام 2012 (شهر يونيو)، لاتستطيع أن تنزع عن خاطرك أبدا فكرة الإسقاط السياسى، خصوصا أن محور السيناريو الحقيقى فى "الجزيرة 2" ليس هو منصور الحفنى (أحمد السقا) رغم أنه حاضر دائما صوتا وصورة، ولكنه شخصية جديدة فى هذا الجزء لعبها باقتدار معتاد الراحل خالد صالح (آخر أدواره فى السينما والفيلم بأكمله أهدى الى روحه).

اسم الشخصية الشيخ جعفر، وهو لايظهر بمفرده وإنما مع "جماعته" التى كانت فى جحور الجبال، ثم تسللت حتى سيطرت على الجزيرة مستغلة توابع الصراع بين الشرطة وأهل الجزيرة، الجماعة تحمل فى الفيلم اسم "الرحّالة"، والحقيقة أنها لا تمثل الإخوان فقط (إذا شئت أن تنظر الى المعنى الأعمق)، ولكنها تمثل أى جماعة مغلقة تتاجر فى الدين وتستخدم العنف، ولا تتردد فى أن تطبق شعار "الغاية تبرر الوسيلة".

بصمة شريف عرفة

ربما يكون من الملائم أن أحدثك أولا عن شريف عرفة مخرج الفيلم، وكاتب القصة والشخصيات كما تقول عناوين النهاية، لم أفهم بالضبط

معنى أنه كتب الشخصيات لأن كتابة القصة تعنى أنك كتبت بالضرورة شخصياتها، المهم أن هذا المخرج يستحق دراسة مطولة لأن فى حياته أعمالا هامة تنتمى الى الدراما الموسيقية ذات الجوانب الرمزية (تجاربه مع السيناريست ماهر عواد من "الأقزام قادمون" الى "الدرجة الثالثة" و"سمع هس" و"يا مهلبية يا")، وله أفلام ذات طبيعة إجتماعية إنسانية (مثل "إضحك الصورة تطلع حلوة")، وأفلام سياسية (أعماله مع وحيد حامد وعادل إمام من "الإرهاب والكباب" الى "النوم فى العسل)، ولديه تجربة فيلم عن شخصية شهيرة (فيلم "حليم" آخر أفلام أحمد زكى)، ومجموعة أفلام لنجوم الكوميديا من أنجح أعمالهم (هو مكتشف أحمد حلمى وصاحب أنجح أفلام الراحل علاء ولى الدين)، فى كل هذه المراحل لم يتننازل شريف عرفة عن شرط الإتقان (طبعا وفقا لإمكانيات السينما المصرية).

شريف عرفة المخرج مع الممثل أحمد السقا

يكشف هذا التنوع عن ثراء مدهش يجعل مخرجنا، الذى عمل معه عدد كبير من الشباب كمساعدى إخراج منهم مثلا مروان حامد مخرج "الفيل الأزرق"، قادرا على تقديم الفيلم الفنى الأقرب الى التجريب والإختلاف عن السائد، وعلى إخراج أفلام متقنة الصنع تنتمى الى أنواع مختلفة (من الأكشن فى "مافيا" الى الكوميديا فى "فول الصين العظيم" مثلا).

لم يتحمس شريف عرفة إلا بعد 7 سنوات كاملة من عرض فيلم "الجزيرة" لإخراج جزء ثان من العمل الناجح، وأحسب أن العثور على فكرة تجربة ما بعد الثورة هى التى حملت الدراما بأكملها الى دائرة واسعة، وهكذا أصبحت نقطة البداية هى هروب منصور حفنى (فى الأصل الشخصية مستلهمة من شخصية مجرم شهير تم إعدامه هو عزت حنفى) من سجن وادى النطرون فى أحداث ثورة يناير، وذلك أثناء نقل منصور الى سجن الإستئناف.

لو حذفت شخصية الشيخ جعفر لكان الجزء الجديد يكرر تقريبا صراعات الجزء الأول بين عائلتى النجايحة التى تنتمى إليهم كريمة حبيبة منصور، والرحايمة الذين ينتمى إليهم منصور، ويكرر أيضا تنويعة على فكرة القدر الذى يحاصر آل منصور، الذين كتب عليهم أن يحملوا السلاح، وأن يتوارثوا الثأر من الأب (محمود ياسين) الى الإبن (منصور) وصولا الى الحفيد علي الذى سيظهر فى الجزء الثانى (الممثل الواعد

الرائع أحمد مالك الذى لفت الأنظار لأول مرة فى دور حسن البنا صبيا فى المسلسل التليفزيونى "الجماعة").

ولكن دخول الشيخ جعفر وجماعته على الخط، وقيامه بتحريك الدراما سواء بشكل مباشر أو من وراء الستار، هو الذى منح الفيلم هذا العمق السياسى، بل إنه غيّر مسار بعض الشخصيات المحورية بما يقترب من الإنقلاب، أشير تحديدا عن منصور حفنى الذى قدمه الفيلم فى ثوب الرجل الذى يجمع شتات أسرته، والعائد لكى يستعيد أهل الجزيرة أرزاقهم، بل إنه يتحول فى النهاية الى منقذ كبير افتراضى خرج من الفوضى ليحقق قانونه الخاص، ويكاد الفيلم يبتعد، إلا فى إشارات متباعدة، عن الحديث حول جرائمه التى سجن وكاد أن يعدم بسببها، منصور فى الأصل مجرم وخارج على القانون، بصرف النظر عن البناء التراجيدى والملحمى للأحداث فى الجزء الأول، والذى يذكرك بالدراما الإغريقية التى يشكلها القدر لا البشر.

أما الشخصية الثانية التى تغيرت بخبث أكثر وعلى مهل فهى شخصية رشدى ضابط البوليس المنحرف (لعبها باقتدار فى الجزءين خالد الصاوى)، فى الجزء الثانى أصبح لواء فى الشرطة، حوكم بعد ثورة يناير، ولكنه سيحصل على البراءة، ثم يرسم الفيلم علاقته بأسرته وطفليه، ويزيد التعاطف معه عندما يقوم الرحالة بتفجير سيارته وفيها الطفلان، ليفتح الباب أمام انتقام رشدى وتحالفه الأخير مع غريمه التقليدى منصور الحفنى، هذه التحولات ليست سهلة على الإطلاق، بل إنها شاقة وصعبة، وربما ستصنع بعضا من الإرتباك فى مشهد النهاية، ولكنها ضرورية لكى تكشف مغزى الحكاية بأكملها.

صراع لا يتوقف

إحدى وسائل السيطرة على انتباه المتفرج هذا الصراع الذى لايتوقف بين شخصيات الفيلم الأربع الأساسية: لدينا أولا منصور الحفنى الذى سيذهب فى الجزء الثانى الى الأسكندرية بعد أن نجا من الإعدام بهروبه مستغلا أحداث الثورة (يضطرب الفيلم فى الحديث عن عقوبة منصور بين السجن عشر سنوات وبين انتظار الإعدام .. هذا أمر لم أفهمه)، فى المدينة الساحلية ابنه "علي" أصبح الآن فى الثامنة عشرة، رباه عمه الأخرس فضل (لعب الدور فى الفيلمين ببراعة نضال الشافعى)، سيأخذ منصور ابنه علي وشقيقه فضل، الى الجزيرة من جديد لاستعادة الأرض والبيت والثروة، مجرد غائب يعود ليجد أن حبيبته

كريمة (هند صبرى) قد أصبحت كبيرة الجزيرة، تتاجر فى السلاح بدلا من المخدرات، أما عائلته فقد بيعت أرضها الى النجايحة، وانزوى الأقارب فى تجارتهم، بينما يظهر فى الأفق الرحالة بداية من مشاركتهم الصريحة فى اقتحام سجن وادى النطرون، ومرورا بالتعرف على حياتهم فى كهوف جبال تشبه كهوف تورا بورا فى أفغانستان، ووصولا الى شخصية الشيخ جعفر الذى يعتمد مبدأ السمع والطاعة الصارم مع أصحابه، والذى يحاول التسلل الى الجزيرة التى تنبذ أنصاره، وترفض التعامل معهم، بينما يحتفظ الرحّالة بنظامهم الداخلى، يبيعون ويشترون ويتزوجون داخل الجماعة، يتاجرون فى السلاح والسيارات المسروقة، ويستخدمون الدين للسيطرة والإستحواذ، ويصفهم الفيلم بالجراد الذى يقضى على الأخضر واليابس إذا تمكّن بعد خروجه من "تحت الأرض".

أما الشخصية الرابعة وهى اللواء رشدى فتتقاطع صراعاتها ومصائرها بالشخصيات الثلاث عندما يحاول منصور استخدام نفوذ رشدى لتصريف الأسلحة بعد مبادلتها بالمخدرات مع الشيخ جعفر.

حتى الثلث الأخير من الأحداث، يبدو فى مقدمة الصراع منصور وكريمة ورشدى، ثم يتضح فى النهاية أن خيوط اللعبة فى يد الشيخ جعفر الذى استفاد من صراعات الجزيرة فى داخلها (هناك ثأر من النجايحة وكريمة ضد منصور)، أو بين منصور ورجل الشرطة رشدى، حتى الثلث الأخير تبدو المشكلة فى الثأر وفى كساد رزق أهل الجزيرة من تجارة المخدرات (هو فى الحقيقة أمر غير مقنع لأن انهيار الشرطة أدى الى رواج تجارة المخدرات وليس العكس وإن كان الفيلم يبرر الكساد بدخول تجار صغار الى السوق)، ولكننا سنكتشف أن أساس الصراع هو رغبة الرحالة فى السيطرة على الجزيرة بأكملها، امتلاك أرضها، وتطبيق فهمهم العنيف والكاذب للدين، ومحاولة أن يجعلوا أهل الجزيرة يذوبون فيهم وليس العكس، وهو معنى يقال بعبارة صريحة وواضحة.

من الخاص الى العام

يعنى هذا التحليل أن السيناريو قد انتقل على مدى ساعتين ونصف الساعة هو زمن الفيلم من الخاص الواقعى (صراعات على التجارة والثأر فى جزيرة صعيدية) الى العام والسياسى والرمزى (صراعات من أجل سيطرة الجزء والقلّة على الكل والأكثر عددا.. حرب حول الأرض والسلطة والنفوذ باستخدام الدين)، هنا تحول دراماتيكى مذهل

فى مغزى الجزء الثانى من "الجزيرة"، سيحمل منصور ثأره من جديد كقدر لا مفر منه، ليس فقط للرد على مقتل شقيقه الوفى الأخرس فضل على أيدى الرحالة وجعفر، ولكن أيضا دفاعا عن جزيرته/ وطنه الذى عاد إليه، وتكفيرا عن ذنبه، لأنه خالف تعليمات الجزيرة الراسخة بعدم نزول الرحالة من الكهوف الى الجزيرة أبدا، لأنهم لا أمان لهم على الإطلاق.

سيكون هناك تحالف ثلاثى مذهل أقرب الى الإنقلاب الشامل: منصور وكريمة ورشدى فى مواجهة عدو أخطر هو الرحالة والشيخ جعفر، هذه هى الثورة المستحيلة التى صنعها جعفر وجماعته فتوحدت الجزيرة ضده للقضاء عليه فى مشهد النهاية الطويل الهائل: حرب حقيقية بالصواريخ لا تختلف عن الحرب ضد طالبان، الرحالة يقصفون القرية، والصعايدة يخرجون رجالا ونساء حاملين بنادقهم كالطوفان، يقتحمون جبل الجماعة، يهرب جعفر وهو يردد "النصر أو الشهادة"، يتواجه الثلاثة: منصور ورشدى وجعفر، يحاول جعفر أن يتحدث عن الصلح، يرفض منصور، تظهر بوادر الصراع بين رشدى ومنصور رغم أن الأول استقال من الشرطة، يفجر جعفر المكان، فى الخارج يختارون عليّا ابن منصور كبيرا لهم بعد أن ظنوا أن منصور قد مات، تغضب كريمة :" مابقاش غير العيال تحكم الجزيرة"، من بعيد تظهر فلول من الرحالة يحملون السلاح، خطرهم ما زال قائما، ينظرون الى الجزيرة، داخل الكهف المنهار، نلمس حركة من جعفر ومن رشدى، ويفتح منصور عينه من جديد، صراع بلا نهاية تمهيدا فيما يبدو لجزء ثالث.

اضطربت النهاية قليلا فى رأيى وإن وصل معناها: لا حل لمواجهة من يحمل السلاح سوى السلاح المضاد، التحالف ضرورى حتى بين الأضداد لمواجهة الخطر الأكبر، لم يحسم السيناريو بوضوح دور الشرطة، خشى أن يفسر استمرار رشدى فى منصبه بأنه انتقام شخصى محدود، ثم عاد وأضاف الى معاونيه اثنين من الضباط العاملين، ثم جعلهم بعيدين عن مهامهم الرسمية، هنا اضطراب واضح، مع أن الفكرة بالأساس عن اتحاد الأضداد فى مواجهة الإرهاب الدينى بصرف النظر عن بواعث كل طرف، وهو ما حدث مع تجربة الإخوان التى أشعلت ثورة تحالفت فيها أطراف متناقضة، بل وهو أيضا ما يحدث مع داعش التى جمعت إيران وأمريكا فى خندق واحد.

لا يقول الفيلم أبدأ أن منصور تاجر المخدارت ورشدى الضابط الفاسد وكريمة تاجرة الأسلحة أفضل من جعفر، ولكن الفيلم يرتب الأخطار

فقط إذا جاز التعبير، فيجعل خطر المتاجرة بالدين واستخدام العنف باسمه هو الخطر الأكبر، ربما يكون مشهد الإنفجار ترجمة لحلم لم يتحقق بأن تتخلص الجزيرة من الثلاثة معا: الضابط الفاسد، وتاجر المخدرات، وتاجر الدين.

باستثناء بعض الملاحظات عن سذاجات مزعجة مثل حكاية صاروخ سكود الصغير، وحكاية استعادة اللواء رشدى من مديرية الأمن، وباستثناء بعض مشاهد الحوارات الطويلة، فإن الشخصيات رسمت ببراعة: كريمة أصبحت حطام امرأة، لا هى قادرة على الثأر، ولا هى قادرة على استعادة حبها القديم أي منصور، هناك أيضا خط إنسانى بديع بين فضل الأخرس وشقيقه منصور، وبين منصور وابنه الهادىء علي، وهناك شخصية إضافية جيدة هى صفية (أروى جودة بأداء جيد) التى تزوجها منصور، هى شخصية رمادية تجمع بين العاطفة والعنف، طبيبة وتبحث عن ثأر والدها، وتطلب من منصور رأس كريمة.

عن التمثيل

كان أداء الممثلين جيدا بشكل عام، ولكن الراحل خالد صالح تصدر الجميع بأداء لافت، بدا أحيانا كرجل دين وخطيب جامع يصرخ فى أتباعه مخوفا ومحذرا، وفى مشاهد أخرى بدا أقرب الى زعيم عصابة ثابت النظرة والحركة وخفيض الصوت، وحرص على خليط من لهجات لكى يشير الى المشارب المختلفة للرحالة، ولكن يجمعهم السمع والطاعة، والإنتماء للجماعة وحدها، اجتهد أحمد السقا كثيرا، ومازل دور منصور من أبرز ما قدمه فى السينما، وإن أسرف كثيرا فى الصراخ والصوت العالى، بدا أداء هند صبرى متذبذبا، وأفلتت منها اللهجة الصعيدية فى عدة مشاهد، مشكلة كريمة أنها ما زالت تحب منصور، ومشكلة منصور أنه ما زال يحب كريمة، أما رشدى فقد منحه خالد الصاوى لمسات إنسانية تمهد لاشتراكه فى مواجهة الرحالة، خالد ممثل واع ويهتم كثيرا بالتفاصيل، لابد من الإشادة بنضال الشافعى الذى قدم لمسات كوميدية خففت من الأحداث، والموهبة الصاعدة أحمد مالك فى دور علي، وهو دور صعب به كثير من التضاريس والمواقف سواء مع الأب أو مع العم، أحمد موهبة عظيمة، أعجبتنى أيضا وجوه جديدة لا أعرف أسماءها، تحديدا الممثلات اللاتى لعبن أدوار ابنة البقال، وشقيقتى صفية ، التى لعبت أروى دورها بحضور لافت.

شريف عرفة كالعادة مسيطر على كل العناصر، عمل هنا أكثر على المواقف الدرامية وليس على مشاهد الحركة وحدها، وإن كان لديه منها نماذج رائعة مثل مطاردة السوق ومشهد الهرب من السجن

ومشهد النهاية الضخم، معه مجموعة من أفضل الفنيين: أيمن أبو المكارم الذى أبدع فى تلوين أبطال الفيلم بلون الظلام الأسود فى مشهد كثيرة، وفوزى العوامرى مهندس الديكور والمشرف الفنى للفيلم الذى حول منزل الرحايمة الى أطلال، ومصممة الملابس ناهد نصر الله التى جعلت أزياء الشخصيات تعبيرا بليغا عنها (ملابس جعفر الأقرب الى أزياء الأفغان، وملابس نساء الفيلم الفخمة التى تكشف عن ثراء وهيبة واستقلالية وقوة)، والمونتيرة داليا الناصر التى ضبطت الى حد كبير إيقاع فيلم طويل يلعب فيه الحوار دورا محوريا، وبالطبع موسيقى عمر خيرت التى أصبحت عنوانا على الفيلم، نستدعيه عندما نسمعها وهى تتلون بألوان عواطف خشنة وأخرى رقيقة، ثم تحتفل مع سكان الجزيرة فى التخلص من الرحالة ، وإن كان الخطر ما زال ماثلا.

"الجزيرة2" يمتلك أفقا سياسيا لا شك فيه، يتعامل مع الإنسان فى صعوده وهبوطه، ويفتح أبواب الصراع الى مستويات أوسع، فى كل الأحوال ما زالت الجزيرة فى حالة بائسة: مازال أهلها يعيشون بين سندان الفقر والمخدرات وتجارة السلاح وميراث الثأر، ومطرقة الإرهاب القادم من الجبال والصحارى.. هل وصلت الرسالة؟!

فيلم "المسافر" المعلّق بين السماء والأرض

يطرح فيلم "المسافر" الذى عُرض أخيراً بعد عامين من إنتاجه فى عدد محدود فى الصالات المصرية، عدّة قضايا هامة تستحق الإشارة والتسجيل قبل أن نتطرق الى الفيلم نفسه وهو هدف المقال وسبب كتابته.

القضية الأولى هى أن ما نشر حول الفيلم وظروف إنتاجه وميزانيته والمهرجانات التى عُرض فيها يفوق بمراحل ما نشرمن دراسات عن الفيلم نفسه، وحتى ما معظم ما نشر من مقالات وسجالات كان يتعلق بفيلم لم يره الجمهور فى الصالات المصرية.

ليس من الغريب أن تتصدر كواليس الفيلم الصورة باعتباره يمثل عودة وزارة الثقافة المصرية الى الإنتاج بعد أكثر من ثلاثة عقود من التوقف، ولا أستغرب أن تجد الصحف فى زيادة ميزانية الفيلم الى 20 أو22 مليون جنيه (فى قول آخر)، بعد أن كانت الميزانية خمسة أو سبعة ملايين جنيه (في رواية أخرى) مادة دسمة لطرح علامات الإستفهام، ومن المفهوم أيضاً أن يثير غضب بطل الفيلم عمر الشريف على الفيلم كل هذه الضجة، وأن يفتح رزقاً واسعاً لصحافة النميمة والقيل والقال.

ولكن تظل القضية الإساسية بالنسبة لى هى أن ما حول الفيلم وظروف إنتاجه يهم الناقد بقدر اتصاله بالصورة التى ظهر عليها العمل، كما أن ما سيبقى من "المسافر" هو الفيلم نفسه وقيمته الفنية، وفى ميزان الدفاع أو الهجوم فإن أفضل من يدافع عن الفيلم هو الفيلم نفسه وليس أى أحد آخر.

موضوع التأثر

القضية الثانية التى يجب أن نتفق عليها هى أن صانع الفيلم حرّ تماما فى التعبير عن المضمون بالشكل والأسلوب الذى يريده، من حقه أن يتأثر بهذا المخرج أو ذاك، ومن حقه أن يختار أن يكسر منطق الواقع التقليدى، ولكن ذلك لا يعفيه من أن يصنع منطقاً موازياً وبناء متماسكاً وانسجاماً داخلياً مُقنعاً وإلا أصبحنا أمام أزمة تتمثل فى عدم النضج أو ضعف القدرة على استخدام الأدوات.

القضية الثالثة هى أن الأفكار فى الدراما لا تنتقل مباشرة الى المتلقى، ولكنها تتسلل إليه عبر الأحداث والشخصيات والمواقف والتفاصيل وكل عناصر العمل الفنى، وبالتالى فإن أى خلل فى هذه العناصر سيخصم حتماً من رصيد الأفكار، بل إنه قد يجعلها لا تصل من الأساس، وبالتالى فإن أكبر خدمة يمكن أن يقدمها الفنان لأفكاره هى أن يتقن فنه وصنعته.

من هذه الزوايا الواسعة، نستطيع أن نضع عنواناً شاملاً لمأزق فيلم "المسافر". من الناحية الفنية بعيداً عن الضجيج الصاخب الذى رافق عملية إنتاجه وتأجيله ثم عرضه.

تناقض

يبدو لى الفيلم بعد أن شاهدتُه نموذجاً للتناقض بين ضخامة الطموح (وهو أمر رائع وجيد ومطلوب) وعدم التمكن من الأدوات التى تُحقق هذا الطموح، إنه شئ أقرب الى خطيب لديه أفكار كثيرة وحماس لا حدود له، ولكن ما أن يُمسك بالميكروفون حتى يضطرب منه السياق، وتختلط العبارات، ويجتمع العميق والسطحى، ويعلو ويهبط الإيقاع، فتبذل جهداً مُضنياً لكى تفهم ما يقول.

اختار أحمد ماهر، مؤلف ومخرج الفيلم، شكلاً غير تقليدى بالنسبة للفيلم المصرى، سيناريو أقرب الى رحلة الإكتشاف، رجل يكتشف ذاته عبر اكتشافه لأولاده وأحفاده، إنسان يسافر فى الزمن عبر ثلاثة أيام فقط مازالت راسخة فى الذاكرة بعد أن نسى كل ما عداها، الرحلة نفسية فى المقام الأول، كما انها ذاتية ومن خلال ذاكرة رجل عجوز، وبالتالى فإن هناك فرصة رائعة للتعبير الحر الذى يمتزج فيه الواقع بالخيال، والحلم بالحقيقة، والمأساة بالملهاة، وما حدث بالفعل مع ما كنا نحلم أن يحدث.

هنا فكرة جيدة وبرّاقة، وهنا أيضا ما يسمح للمخرج الذى يعشق عالم فيللينى أن يستوحى إبداعه الحرّ، ولكن هذا الطموح ستواجهة مدى قدرة المخرج/ الكاتب على تحويله الى دراما غير تقليدية لا تفتقد التماسك، وهى قدرة لم تصل بعد الى مرحلتى النضوج أو الإتقان.

وراء عالم فيللينى الساحر دراسة نفسية عميقة للشخصيات التى يقدّمها، وإتقانٌ حرفى يلملم شتات الذاكرة ويعطيها بصمة خاصة متماسكة، قد لا تكون هناك حدوتة تقليدية فى أفلام مثل ثمانية ونصف، والحياة اللذيذة ، وجوليتا والأرواح، لكنك تخرج منها وفى ذهنك لوحات لا تُنسى من فرط القوة التى رسمت بها الشخصيات، تستطيع أن تفهم أزمة المخرج فى الفيلم الأول، وأسباب ضياع الصحفى فى الفيلم الثانى، ومصدر هواجس الزوجة فى الفيلم الثالث.

أما فى "المسافر" فإن أكثر الشخصيات غموضاً واضطراباً وتشوشاً هو بطلنا حسن الذى لعب دوره خالد النبوى ثم عمر الشريف، مع أن الفيلم فى جوهره رحلة في داخله لا فى خارجه كما قد يعتقد البعض، اكتشاف الآخرين (أولاده وأحفاده)، واكتشاف العالم مع تغير الزمن، هو وسيلته الوحيدة للتخلص من أزمته بمواجهة نفسه فى مشهد أخير.

فيلم الرحلة

أقرب نموذج لفيلم الرحلة عبر اكتشاف الآخر والعالم تجده فى فيلم داود عبد السيد الهام "البحث عن سيد مرزوق"، بل إن هذا الفيلم يكسر مثل فيلم "المسافر" طرق السرد التقليدية، ويتشابه بطله نور الشريف مع حسن بطل المسافر فى هاجس الخوف الذى يطاردهما طوال الأحداث.

ولكنك تستطيع بالكاد فى فيلم "المسافر" أن تتبين أن وراء هذه الرحلة المتلاحقة والمشاهد المتتالية بعض الأفكار الباهتة حول الخوف، والعلاقة بالآخر، والمفهوم الشرقى الساذج عن الرجولة الذى يكاد يكون مرادفاً لمعنى الفحولة والتهور، وينحاز الفيلم بعد اضطراب وتلعثم وتهتهة ولجلجة الى مفهوم آخر هو أن الشجاعة الحقيقية تكون فى مواجهة الآخر أو بمعنى أدق فى مواجهة النفس من خلال الآخر.

ضعف القدرة

فكرة كهذه ممتزجة بخيال واسع وسرد مفتوح على كل مدارس السينما واتجاهاتها مع فريق عمل كبير وإنتاج ضخم كانت كفيلة بأن تسفر عن تُحفة فنية، ولكن ضعف القدرة فى مقابل ارتفاع سقف الطموح جعل الفيلم معلقاً مثل بطله بين السماء والأرض، لا هو فيلم شديد الرداءة الى درجة تجعله غير مستحق للمشاهدة، ولا هو فيلم عظيم رغم تجديده الشكلى ووجود مشاهد جميلة مستقلة، لا هو فيلم يخلو من المعنى، ولا هو فيلم ينجح فى أن يوصّل أفكاره، أنت تقريباً أمام فيلم يحاول أن يقول شيئاً ولكنه يتعثّر فى الحديث فلا يعرف كيف يقول.

سنحاول أن نختبر هذا الحكم بالتحليل التفصيلى للفيلم. من حيث البناء لدينا ثلاثة أيام فقط فى حياة أحد موظفى هيئة البريد اسمه حسن، وهو لا يتذكّر سواها، ونسمع صوته أحياناً وهو يحكى عنها، اليوم الأول فى خريف 1948 ومكانه مدينة بورسعيد، واليوم الثانى فى خريف 1973 ومكانه مدينة الإسكندرية، واليوم الثالث فى خريف 2011 ومكانه مدينة القاهرة، هناك إذن ثلاثة أقسام فى رحلة الإكتشاف والسفر فى الزمان والمكان والبشر، وهو تقسيم جيد ومتوازن مع استخدام صوت السارد/ البطل فى لحظات مختلفة، وبطريقة كان يمكن أن تكون أفضل كما سنوضّح.

يبدأ الفيلم فى قسمه الأول بمشهد أراه رائعاً ودالاً: تستعرض الكاميرا بعض الأشخاص على شاطئ بورسعيد، ثم يخترق الكادر مجموعة من الجنود الإنجليز يحملون العلم البريطانى، فجأة تنسحب الكاميرا الى الخلف فنجد أنها تنقل إلينا المشهد من نافذة قطار يجلس فيه بطلنا حسن (خالد النبوى) وحيداً وسط الظلام على حين تظهر فى عمق الكادر اللافتة الخشبية التى تحمل اسم محطة بورسعيد.

الواقع الخيال

فى لقطة واحدة ممتدة قالت الصورة إننا فى مدينة بورسعيد فى الأربعينيات حيث مازال الوجود الإنجليزى قائماً، وقالت أيضاً ما هو أهم بأن بطلنا القادم الى بورسعيد مدينة البحر المفتوحة يبدو وحيداً مغلقاً على نفسه لا يرى البحر إلا من خلال نافذة، وقالت الصورة شيئاً

آخر أكثر أهمية هو أنه ستكون هناك حرية فى المزج بين الواقع والخيال إذ لا يوجد فى الحقيقة محطة قطار تقترب من شاطئ البحر بهذه الدرجة.

مخرج الفيلم أحمد ماهر

لن يسير الفيلم على هذا المستوى من التكثيف البصرى المدهش، ولكنه سيعلو ويهبط ويرتفع وينخفض، ولكن الثغرة الخطيرة التى ستؤثر على مسار الفيلم كله أننا تقريبا لن نعرف شيئاً عن حسن هذا قبل ظهوره الأول، لا توجد عنه طوال الفيلم إلا معلومة يتيمة عن حياته السابقة هى أنه كان يحلم فى طفولته أن يكون رجلاً للمطافى، وعليك أنت أن تخمّن أنه كان جباناً مثلا فانتهى الى العمل كرجل للبريد.

نعم نحن نتحدث عن ثلاثة أيام فقط فى ذاكرة رجل، ولكن من المستحيل أن تفهم موقف الرجل وتصرفاته فى هذه الأيام الثلاثة دون أن ترسم ملامح الرجل النفسية والإجتماعية، وقد أدت هذه الثغرة الخطيرة فى السيناريو الى أن المشاهد لن يستطيع إلا بالتخمين وضرب الودع أن يفهم سرّ أزمة حسن، وسرّ تقلباته الغريبة فى تعامله مع النساء.

كسْر المنطق التقليدى فى السرد بنفى العلاقات السببية لا يعنى ألا يكون هناك منطق بديل متسق، ومن المستحيل أن يحدث ذلك دون بناء الشخصية وتقديم المعلومات الكافية عنها، أرجو أن تعود من جديد الى أفلام فيللينى لتكتشف أن قوتها الكبرى ليست فى الخيال والسرد الحر كما يعتقد الكثيرون ولكن بالأساس فى القدرة على رسم شخصياتها المحورية بكل أبعادها الجسدية والنفسية والإجتماعية والجنسية.

بسبب هذه الثغرة الخطيرة لن تعرف مشكلة حسن وأسباب اضطراب علاقته مع الآخرين صعوداً وهبوطاً طوال مدة الفيلم، ولن تعرف لماذا هو خائف أحياناً ومغامر فى أحيان أخري، ولماذا كان مفهومه عن الرجولة والشجاعة على هذا النحو ثم تغيّر بعد ذلك.

انشغل أحمد ماهر بالتقليد الشكلى لعالم فيللينى الساحر ونسى حجر الاساس فى عالمه وهو البناء الفذّ لشخصياته المحورية الذى تلعب فيه مشاهد الطفولة دوراً جوهرياً (راجع مثلا فيلم إنى أتذكر).

كان لدى أحمد ماهر نقطة انطلاق رائعة: شاب مُغلق خائف فى مدينة مفتوحة كوزموبوليتانية، ولكن بطله سيقوم بمجموعة من التصرفات التى لاتدلّ إلا على خلل نفسى واضطراب داخلى عميق لاتجد تبريرا له لأنك ببساطة لا تعرف أى شئ عن ماضى الشخصية وملامحها الداخلية.

صورة مشتركة

سينتهز حسن معرفته بأن الفاتنة الأرمنيّة نورا (سيرين عبد النور) قد أرسلت تلغرافاً الى حبيب قديم يدعى فؤاد سليم (عمرو واكد)، فيقوم بطلنا مثل أى مراهق فى الخامسة عشرة مثلاً بانتحال شخصية فؤاد، يرمى نفسه فى مياه القناة، يرقص مع الفتاة التى قضت حياتها السابقة فى بورسعيد ثم سافرت لتعود، وفجأة ودون أى مقدمات يقوم باغتصاب نورا على سطح السفينة، يعتذر لها بأنه أراد فقط أن يظهر جسارته، ينسحب أخيراً مع ظهور فؤاد الأصلى الذى يتزوج من نورا، وتبقى للثلاثة صورة مشتركة تربط أحداث القسمين التاليين.

من المستحيل أن تفهم تذبذب حسن بين الرقة والعنف دون معلومات سابقة عن علاقته بالمرأة أو بالجنس، لايكفى أبداً أن يكون قد استمع الى تأوهات العاهرات اللاتى تقدمن المتعة للجنود الإنجليز فى بورسعيد، بل إننا لا نستطيع أن نفهم سر مغامرة حسن باختطاف فتاة لا تعرفه فى مدينة لا يعرفها، كل ما شاهدناه مجرد إنسان غريب يريد أن يعمل موظفاً، ويبدو على هيئته داخل القطار أنه شخص منعزل لا يستطيع أن يكلّم رجلاً دون أن يضطرب فما بالك بامرأة جميلة غريبة؟

ليس فى ذهن أحمد ماهر أن يجيبك عن هذه الأسئلة، إنه مهموم بفكرتين تُلمّح إليها المشاهد والحوارات الركيكة دون أن تفلح فى إيضاحهما، والفكرتان الباهتتان ستستمران معنا وسط طوفان من اللجلجة والإستطراد واضطراب الإيقاع دون أن يُفلح الكاتب فى وضعهما فى البرواز اللائق.

أفكار غامضة

الفكرة الأولى هى مفهوم الشرقى عن الشجاعة والخوف والرجولة، يريد ماهر أن يقول أن بطله حسن ورث المفهوم الشرقى عن الرجولة والذى لا يزيد عن الفحولة الجنسية، وان هذا هو ما دفعه لاغتصاب نورا رغم حبه لها، ولكنه ينسى أن وراثة الأفكار ينتقل بالسلوك والتربية وليس بالجينات، وهو أمر لم نره فى أى لقطة، ويريد أيضاً أن يقول إن الشجاعة تقترب عندنا من التهوّر مثلما فعل حسن بإلقاء نفسه فى ماء القناة لاختطاف خطيبة غيره.

لكن ماهر لم يكلف نفسه أن يشرح لمشاهده لماذا آمن حسن بهذه الأفكار؟ وهل تتسق هذه الأفكار الموروثة مع شخصيته؟ بل ما هى أصلاً مواصفات شخصية حسن؟

أما الفكرة الباهتة الثانية فهي علاقة المصرى مع الآخر المختلف عنه، مدى قدرته على الإنفتاح أو عودته الى الإنغلاق عندما تتصادم المفاهيم، نورا أرمنيّة ولكنها عاشت لسنوات فى مصر، هى لا تعانى مثل حسن عُقداً فى العلاقة مع الآخر لدرجة أنها ترسل تلغرافاً تعلن فيه حبها لشخص لا يعرفها، هى أيضا تستطيع أن تفرّق بين لغة المشاعر ولغة الجسد فيما لا يستطيع حسن ذلك.

معظم الشخصيات المصرية فى هذا القسم ترى الرجولة فى الفحولة، حتى بائعات الهوى المصريات تصرخن مؤكدات لأى عسكرى إنجليزى:" أنت ريتشارد قلب الأسد"، بينما نجد قبطان السفينة (يوسف داود) يونانياً عاش فى مصر، ولذلك فهو نصف شرقى مما يجعله قادراً على فهم معنى ومغزى علاقة رومانسية بدأت بتلغراف من فتاة على سفينة تشبه المدينة بل العالم.

بتر مفاجيء

تتوه هذه المعانى تماماً وسط انقلابات حسن الغامضة، ووسط شبح اسمه فؤاد كامل يقولون إنه موظف فى الهيئة، ينادونه فؤاد بيك بينما نراه يستأجر بدلة الفرح، تبدو الأفكار باهتة تماما وسط البتر المفاجئ

لبعض المشاهد وتقديم بعض الأجزاء الكوميدية تقليدا لسينما فيللينى دون أن يفطن ماهر الى أن الكوميديا فى أفلام المخرج الإيطالى الكبير لا تستهدف التخفيف من قتامة مشهد سابق كالإغتصاب أو الموت، ولكنها جزء عضوى يُكمل رسم ملامح تناقضات الشخصيات وحيواتهم القلقة.

ورغم أنك لا تستطيع أن تجد علاقة ما بين اختيار تاريخ 1948 (حرب فلسطين) وبين حكاية حسن ونورا، إلا أن ماهر يعود فى القسم الثانى ليختار دون أن يدرى تاريخاً دالاً آخر فى الذاكرة المصرية هو عام 1973 (حرب أكتوبر) دون أن يكون له علاقة بالأحداث، ثم يختار تاريخاً دالاً بالنسبة للذاكرة الإنسانية كلها فى القسم الثالث هو عام 2001 (تدمير مركز التجارة العالمى) ، يقول المخرج أنه لم يقصد أى دلالة بهذه التواريخ سوى أن هذه الأحداث الكبرى قد لا تثير اهتمام أشخاص عاديين مثل بطله الذى يحكى عنه. هؤلاء هم هدف الفيلم لا الأحداث الكبرى الخطيرة.

لا بأس من المعنى سوى أنك من الصعب أن تصل إليه إلا إذا قاله أحمد ماهر في حوار صحفى، لم نسمع حسن يعلّق مثلاً فى أى قسم من الفيلم بأن اكتشافه لابنه وحفيده أهم عنده من الحروب، مرة أخرى هناك قصور فى التوصيل، وقصور فى استيعاب فهم الجمهور التواريخ ودلالاتها، وكلها نقائص زادت الفيلم اضطرابا.

في الاسكندرية

فى القسم الثانى ننتقل الى مدينة أخرى مفتوحة على العالم هى الإسكندرية، وهنا أيضا تظهر ثغرة أخرى، يُفترض ان يواصل حسن تصدّر رحلة البحث والإكتشاف، ولكن البطل الحقيقى لهذا الجزء الطويل هو رجل شبه أبله اسمه جابر يلعب دوره ببراعة واقتدار محمد شومان، سيكتشف حسن أن له ابنة اسمها نادية (سيرين عبد النور أيضا) ،ومن خلال الإبنة يعرف أن لها شقيقا غرق فى الماء بسبب رهان متهور على نزول أحد الآبار، من خلال الصورة الثلاثية فى السفينة ستكتشف نادية أن أخيها الغريق، الذى لن نراه أبدا، نسخة فى الشكل من حسن، فتلجأ الى الرجل الذى تقدّم فى العمر، ولكن كل المعلومات الهامة عن الغريق سنعرفها من صديقه الأبله جابر

الذى سيتزوج من نادية بموافقة الأب حسن!

مرة أخرى ستتوه الفكرة التى يحاول ماهر أن يمسك بها منذ البداية دون توفيق كبير، هو يريد أن يقول من جديد أن بطلنا مازال خائفا من مواجهة نفسه أو مواجهة الآخر (يتردد فى مساعدة نادية وفى احتضانها ويرفض أن يشاهد ابنه الشبيه الغريق)، تستطيع أن تفهم بصعوبة بالغة أن الإبن الغريق يفهم الرجولة والمغامرة بما يقترب من التهور إذ كان ينتظر اقتراب القطار ثم يُلقى بنفسه فى الماء، تبدو هناك أيضاً سخرية لاذعة من فكرة مصائر أسرة حسن حيث تتزوج ابنة الأرمنية الرومانسية من شخص أبله تماماً، ولكن حسن يبدو كما لو كان ضيفاً على هذا الجزء المثقل باستطرادات سواء فى مشاهد استلام جثة الإبن ودفنه أو فى إجراءات العزاء التى تتحول الى صوان فرح، فى مقابل ذلك لا تستطيع أن تفهم أسباب سلبية وصمت نادية وكأنها سلعة تباع وتشترى، ولا تفهم بالقطع لماذا وافق الأب على زواج فتاة (شعر أنها ابنته) من شخص ابله.

بالكاد أيضا، ووسط هذا التشويش تستطيع أن تتبين أن القسم الثانى مثل القسم الأول ومثل ما سيحدث فى القسم الثالث يتلاعب بالماء والنار، ينتهى كل قسم بحريق هائل فى حين ينزل بطلنا الى الماء ويعود مبتلاً وكأنه ممزق بين نقيضين يتصارعان فى داخله، وينتهى القسمان أيضاً بصورة للذكرى يفترض أنها تسجيل لذكرى سارة بينما هى ليست كذلك. وبدلا من أن يستغل المخرج صوت الرواى لإضاءة تصرفات بطله الغامض فإنه يكتفى بأقل التعليقات وأكثرها اختزالاً.

في القاهرة

فى القسم الثالث ننتقل الى القاهرة، ويتغير شريط الصوت من أغنيات أجنبية ومصرية شعبية فى بورسعيد، و أغنيات لعبد الحليم مثل موعود فى الإسكندرية، الى أصوات الصلاة وقراءة القرآن وابتهالات الشيخ النقشبندى فى العاصمة عام 2001، وننتقل من التصوير على الشاطئ أوعلى سفينة بحجم المدينة فى مشاهد بورسعيد والإسكندرية الى أماكن مغلقة فى القاهرة (شقة، نفق، مستشفى، حجرة عمليات)، حسن (عمر الشريف) مازال خائفاً ومرعوباً، يبدأ هذا الجزء بسقوط بالات من البضائع بالقرب منه فيشعر بالذعر ويهرب،

نراه يفطر فى رمضان وينكر ذلك مثل أى طفل صغير، مع اكتشاف حفيده على (شريف رمزى) يبدو كما لو أنه يواجه نفسه من جديد، الحفيد يعمل فى المطافى مع أنه شديد الجبن (لا أعرف كيف)، ومع ظهور طبيبة التجميل (بسمة) وإصرارها على إجراء عملية لتعديل أنف على، سيواجه حسن احتمال أن يكون فؤاد سليم (صاحب الأنف المميز) هو رب هذه الأسرة وليس هو.

يقرر حسن اخيراً أن يواجه نفسه وأن يختار، يرفض أن يجرى حفيده العملية ليكون نسخة منه لا شبيهاً بفؤاد سليم، يذهب الى كوبرى امبابة ليقلد مغامرة ابنه الغريق فى الإسكندرية، نراه معلقاً بين السماء والأرض، وحوله طيور بيضاء فى رمز مباشر ساذج لوصوله أخيراً الى حالة من السلام الداخلى، نسمع كلماته على شريط الصوت مؤكداً أنه تخلص من الخوف، ولم يعد خائفا من النار التى فى أعلى (السماء) أو الماء الذى فى أسفل (الأرض).

الى حد ما يبدو هذا الجزء متماسكاً، والى حد ما فإن مشهد حسن المعلّق بين السماء والأرض يغلق القوس المفتوح، ويلملم فوضى الثرثرة والإستطراد، ولكن أحمد ماهر يضيف مشهداً جديدياً يخرج فيه حسن مبتلاً من الماء ليلتقى مع أم حولها عدة أولاد (المغنية اللبنانية نانا)، تقول له أنها أنجبت أولادها من زوجين أما الجنين الجديد فتترك هوية والده مفتوحة.

المشهد يعيد الحكاية من جديد بعد أن أُغلقت وإن كان معناه السخرية من بحث حسن الدائم عن نسب أولاده وأحفاده فيما كان أولى به ان يبحث عن نفسه، وأن يعيد تكوين مفاهيم جديدة غير المفاهيم "الشرقية" عن الخوف والشجاعة والرجولة والعلاقة مع الآخر.

وهكذا تظل مشكلة المسافر فى أن الأفكار تبدو تائهة بسبب اضطراب المعالجة وتذبذبها صعوداً وهبوطاً.

امتد الإضطراب أيضا الى التنفيذ. ليست مشكلة "المسافر" فى طول المشاهد ولكن فى اضطراب الإيقاع لدرجة بتر بعض المشاهد فجأة، مونتير الفيلم تامر عزت متميز جدا فى أعماله السابقة ومع ذلك فإن

المونتاج هو أسوأ عناصر المسافر.

لابد ان نشير الى أن ايقاع الفيلم يولد أولا على الورق كما أنه يتحدد من خلال عناصر كثيرة أثناء التصوير مثل حركة الممثل وحجم اللقطة، هو بالأساس مسئولية المخرج الذى نجح فى إدارة بعض ممثليه فقدموا أدوارا لافتة وعلى رأسهم عمر الشريف، ولكنه فشل مع خالد النبوى خاصة فى القسم الثانى من الفيلم.

لولا هذا الممثل المخضرم لانهار الفيلم، لقد أضفى عمر الشريف على شخصية حسن العجوز حيوية مذهلة، وانتزع التعاطف والإبتسامات على حد سواء، فى حين تورط خالد النبوى فى تقليده بصورة كاريكاتورية فى القسم الثانى فأضاع المجهود المبذول فى الجزء الأول. لاشك أن المخرج يتحمل مسئولية هذا التناول الساذج للشخصي.

سيرين عبد النور كانت أيضا مميزة ومقنعة فى دور نورا ولكنها بدت أقل إقناعاً فى دور نادية. كان شريف رمزى أيضا جيداً فى دور الحفيد الخائف بينما خطف محمد شومان الأضواء من الجميع فى دور جابر مما يرشحه للمنافسه هذا العام على لقب أفضل ممثل مساعد.

من عناصر الفيلم المميزة للغاية ديكور القدير أنسى أبو سيف الذى قام بتصميم السفينة المذهلة التى لم يقلل من روعتها إلا حركة الكاميرا الزاحفة دون ضرورة، وإلاّ قلة عدد المجاميع على سطح سفينة يفترض أنها أقرب الى المدينة العائمة.

صورة الإيطالى ماركو آنوراتو كانت مميزة خاصة فى مشاهد الشاطئ بالأسكندرية وإن لم أبتلع مشهد الإغتصاب على السفينة لا فى إضاءته الساطعة ولا فى الإنتقال الى الراقصات فى الحفلة فى لقطة طويلة بدون قطع.

هناك مشاهد أخرى مدهشة مثل لقطات سقوط الخيول فى الماء، ومشهد استعراض أعماق الماء الذى غرق فيه ابن حسن. لا أعرف بالضبط مغزى المشهدين ضمن سياق الأحداث سوى استلهام عجائب

عالم فيللينى من الناحية الشكلية، وإن بدا لى أن الخيول والطووايس تنافس مجاميع السفينة فى قلة العدد.

ساهمت ملابس دينا نديم أيضا فى استعادة ملامح كل حقبة زمنية بدقة ، كما أن الألوان كانت تترجم مزاج الشخصية وحالتها النفسية.

يبدأ "المسافر" بحركة كاميرا من شاطئ مفتوح تتجه الى الداخل حتى نجد أنفسنا ونحن نطل من نافذة قطار متوقف. ربما كُنا نحتاج الى حركة كاميرا عكسية من مكان مغلق الى سماء أو بحر مفتوح لكى تنتهى رحلة مشوشة كهذه، لكن أحمد ماهر الطموح كان مشغولاً بأن يخلق عالماً مختلفاً مثل فيللنى، ونسى أن الفارق كبير بين أن تصنع فيلماً عن الرجل الشرقى/ المصرى المعلّق بين السماء والأرض والممزق بين المعاصر والموروث، وبين أن يكون الفيلم نفسه معلّقا بين السماء و الأرض.

أفلام أجنبية

"ذئب وول ستريت".. العرض مستمر والجنون أيضاً!

لا يختلف الفيلم الأمريكى "The Wolf of Wall Street"، أو "ذئب وول ستريت"، كثيرا عن تلك الأفلام الأمريكية السابقة التى تحكى عن دهاليز شارع المال الشهير، وتدين الرأسمالية المالية، التى لا تنتج ولا تبنى، وإنما تربح من النقود، وبطريقة غير مشروعة فى كثير من الحالات، ولا يختلف الفيلم، الذى قام ببطولته ليوناردو ديكابريو وأخرجه مارتن سكورسيزى، عن غيره فى التمسك بالحلم الأمريكى فى الثراء ولكن عبر القانون، وليس من خلال التلاعب، كما أنه لا يختلف فى التأكيد على قدرة النظام، وعيونه الساهرة (الشرطة والقضاء والصحافة أحيانا)، على تصحيح الخطأ، وتعديل المسار، وعقاب المنحرفين.

ولكن "ذئب وول ستريت"، الذى يستمر عرضه ما يقارب الساعات الثلاث، يمتلك مع ذلك بريقه الخاص، وقدرته على جذب اهتمام مشاهده حتى النهاية، نجح الفيلم فى أن يقدم بصمته الخاصة بتلك اللمسة الساخرة، وبهذا الشكل الذى يحول السرد الى ما يشبه الإستعراض المستمر والمجنون، بناء الفيلم نفسه أقرب الى الإعلانات الترويجية التى توقع بالحمقى وأصحاب المكسب السريع، بطل الحكاية، وهو شخصية حقيقية اسمها جوردان بلفورت، يلعب دوره ليونادرو ديكابريو ببراعة، ويبدو طوال الوقت مثل مقدم برامج المنوعات، فى تعليقاته الساخرة، بل إنه يتحدث الى الكاميرا مباشرة، فيكسر الإيهام، ويجعل كل من فى قاعات العرض جمهورا مستهدفا، ويحوّل السيناريو بأكمله الى إجابة على سؤال افتراضى يقول :"| كيف نجح هذا الشاب فى أن يبيع وهم الثراء لأشخاص مثلنا ؟!".

سيناريو محكم

السيناريو إذن الذى كتبه ترانس وينتر أحد أسباب هذه اللمسة الخاصة الساحرة، كتب جوردان بلفورت الأصلى حكايته مع لعبة المال والجنون فى كتاب بنفس الاسم الذى حمله الفيلم. يبدأ فيلمنا الذكى بإعلان عن شركة ستراتون أكمونت التى أسسها جوردان للترويج لبيع اسهم بعض الشركات فى البورصة، ثم النصب على المشترين، والحصول على عمولات ضخمة، وينتهى بجوردان (ديكابريو)، وقد أمضى عقوبة

قصيرة فى السجن، وخرج ليعلم الجمهور كيف يبيعون له كل شئ، يحاول أن يقنعهم بخلق حاجة لشراء قلم صغير، وسط دهشة الجمهور.

ما بين الجمهور داخل الفيلم، والجمهور فى الصالة، يقترب الفيلم بلقطاته القصيرة فى معظم المشاهد، وبكثرة مشاهد الفوتو مونتاج، وبحديث بطله النصاب إلينا، وبالصراع الذى يحاكى اللعب، وبصورته اللامعة التى تشبه كروت البوستال، وبمرحه الصاخب والمسلّى، الى ما يقترب من الـshow المفتوح.

عبارة "العرض مستمر" هى مفتاح الحكاية كلها: طالما ظل هناك من يبحثون عن المكسب السهل سيظل العرض مستمرا، وطالما تحولت الرأسمالية الصناعية المنتجة الى رأسمالية مالية تربح من الأوراق والهواء، سيظل العرض مستمرا، وطالما كان هناك من يستطيع البيع مثل جوردان، سيظل العرض مستمرا. والذى يبيع الأقلام سينجح حتما فى النهاية فى بيع الأسهم فى البورصة.

نتابع جوردان من البداية، مجرد شاب فى الثانية والعشرين يلتحق بالعمل سمسارا فى إحدى الشركات التى تروج للاسهم فى وول ستريت، يحصل على درسه الأول من إدوارد هانا (ماثيو ماكنوهى)، السمسار المخضرم، الذى يخبره تقريبا بزيف كل ما يجرى، كل الحكاية هى استغلال شراهة العميل للربح، والشطارة ألا يتوقف هذا العميل أبدا عن الشراء، أما الربح الحقيقى فيتمثل فى عمولة السمسار، هانا يعيش فى عالم وهمى من تعاطى المخدرات، وسيقلّده جوردان أيضا فى ذلك.

هبوط وصعود

تسير دورة حياة جورادن، السمسار النصاب، فى خط بيانى مستمر لا يتوقف، يتوالى فيه الصعود والهبوط، فبعد البداية الجيدة فى وول ستريت، يأتى يوم الإثنين الأسود (19 أكتوبر 1987) ، انهارت سوق الأوراق المالية بعد طوفان من عمليات البيع، أغلقت الشركة التى يعمل بها جوردان، تقترح عليه زوجته تيريزا الإلتحاق بشركة صغيرة، سمسار يروج أسهم رخيصة قيمتها بالسنتات، على أن يحصل السمسار على نصف عمولة ما يشتريه العميل.

يستخدم جوردان قدراته فى الإلحاح وإقناع العملاء، ينبهر زملاؤه بقدراته، ينجح بعد فترة فى تكوين شركته الخاصة، التى يضم إليها حفنة من معارفه، كلهم بلا مؤهلات دراسية رفيعة، وجميعهم يروج

المخدرات، يقرر جوردان أن يصنع جامعته الخاصة، يعين والده موظفا عنده، يلقى دروس الفهلوة والإلحاح على موظفيه، تحقق شركته نجاحا مذهلا، ملايين الأرباح تحققها الشركة من العمولات، تتحول ساحة العمل حيث المكاتب الى صالة للجنون المطلق، رقص وغناء وفاتنات عاريات، مشهد يذكرنا باحتفال تشارلز فوستر كين بنجاحه فى فيلم أورسون ويلز الأشهر "المواطن كين"، تتحول منصة الخطابة الى ما يقرب من المسرح، الذى لا يستوعب إلآ بطل واحد هو جوردان بلفورت.

يساهم الإعلام فى صناعة الأسطورة، مجلة فوربس الشهيرة تصف جوردان بأنه "ذئب وول ستريت" الذى يحاول محاكاة روبين هود، يؤدى الهجوم الى نتيجة عكسية، الكل يريد شراء أسهم البورصة عبرشركة "ستراتون أوكمونت" التى سيصفها جوردان نفسه بأنها أمريكا، هكذا تسير الأمور أحيانا، الصعود والثراء للنصابين.

الحلم الزائف

يمثل جوردان كما قدمه سكورسيزى امتدادا لأصحاب الحلم الأمريكى الزائف، كل شئ لامع ومصقول، الملابس والناس والأماكن واليخت العملاق والمجوهرات والأحذية والمكاتب، هناك منزل فاخر، وحفلات باذخة، ولكن جوردان سرعان ما يتخذ عشيقة هى ناعومى (مارجو روبى)، تكتشف زوجته تيريزا خيانته، يطلقها ويتزوج من ناعومى، كل عناصر الحلم الأمريكى موجودة كما تتحدث عنها الأفلام الهوليوودية.

ولكن العرض المستمر ينقلب من الصعود الى الهبوط، البداية بإدمان جوردان وزملائه للحبوب المخدرة، الحلم الزائف تجسده تلك الحركة البطيئة للجميع وهم يتحركون تحت تأثير المخدر، يسبحون فى الهواء، المكسب السريع يغرى بألاعيب جديدة، طرح اسهم شركة لبيع الأحذية، يمتلك جوردان نفسه سرا معظم أسهمها، باتريك دينهام (كيل شاندلر) عميل مكتب التحقيقات الفيدرالية، يبدأ فى التحرى حول نشاط جوردان غير القانونى، يحاول جوردان رشوته بلا جدوى، عيون النظام الساهرة ما زالت قوية وقادرة.

فى أحد أفضل مشاهد الفيلم، يتفق والد جوردان معه على أن يتنحى عن إدارة شركته فى مقابل أن يتوقف عملاء مكتب التحقيقات الفيدرالية عن ملاحقته، يوافق جوردان، ولكنه يتراجع أثناء خطبة الوداع الرائعة، يقرر الدفاع عن شركته/ قلعته حتى النهاية، يعلن بوضوح الحرب من أجل المال، يقول إنه لايوجد أى شئ نبيل فى

الفقر، الحياة بالنسبة له هى أن تكون ثريا، ولاثراء سوى بأن تطلب العملاء، وأن تقنعهم بشراء الأسهم، وبلا توقف، لابد أن يستمر العرض بلا نهاية.

يتطور الحلم الى تهريب ملايين الدولارات الى أحد بنوك سويسرا، عيون مكتب التحقيقات تتابعه، يكاد جوردان وصديقه دونى أزوف (جونا هيل فى دور مميز ومتقن الأداء والتفاصيل) يفقدان حياتهما بسبب تعاطى الحبوب المخدرة، ونتيجة محاولة اليخت العملاق اللحاق بموعد البنك السويسرى خوفا من ضياع الأموال، هناك مشهد جنونى إضافى، يقود فيه جوردان سيارته وهو مخدر، لمنع صديقه دونى المسطول من إفشاء أسرارهما فى التليفون المراقب.

يزيد إحكام الحصار على جوردان وحلمه، هناك اتهامات بعرقلة سير العدالة، وغسيل الأموال، الزوجة تريد الإنفصال مع طفلتها، يقبل جوردان تسوية بأن يسجن لفترة قصيرة، على أن يحمل ميكروفونا صغيرا للإيقاع بكل النصابين الذين يعرفهم، يحاول خداع الشرطة، ثم يرضخ ويتحول الى شاهد ملك، ولكن بعد فترة سجن لمدة تقارب ثلاث سنوات فقط، نراه وهو يلعب التنس مع زملائه المساجين، يتحرر من المال مؤقتا، عندما يخرج يصبح ضيفا على برنامج للتوك شو، يتحدث لجمهور البرنامج ويحدثنا عن طريقة بيع أحد الأقلام، اللقطة الأخيرة لجمهور البرنامج مندهشا، اللقطة الأخيرة فى الحقيقة لنا نحن، وكأن سكورسيوى يلقى الكرة فى ملعبنا متسائلا: "هل ستسمحون بهذا العرض المستمر للبيع؟ بيع أى شئ، وشراء كل شئ تحت وهم المكسب السريع.

بدا ليونادرو ديكابريو فى أفضل حالاته كما هو معتاد تحت إدارة سكورسيزى، ملأ الفيلم حيوية، وأضفى على الشخصية لمسات كوميدية، وأدى مشهدا بدنيا صعبا بالصعود والمشى وقيادة السيارة تحت تأثير المخدر الذى يشل الأطراف تقريبا، لم يناطحه سوى ماثيو ماكنوهى فى مشهدين فقط، وجونا هيل فى دور دونى بكل تفاصيله الكوميدية والتراجيدية، بغبائه وبإخلاصه، وتميز أيضا كيل شاندلر فى دور عميل مكتب التحقيقات، وخصوصا فى مشهد محاولة جوردان رشوته فى اليخت، أما مارجو روبى فلم تكن سوى تمثال جميل من الشمع، وربما يكون ذلك هو هدف سكورسيزى من الإختيار، امرأة بلا روح، أقرب الى التماثيل الجميلة.

يقبض عملاء مكتب التحقيقات على جوردان وهو يقوم بتصوير إعلان لشركته، تهتز الكاميرا، وتنقلب الصورة، يقتحمون الشركة، ويقبضون على عصابة النصب الكبرى، ولكن جوردان يكتب تجربته فى كتاب، وكما فى فيلمى أوليفر ستون عن وول ستريت، فإن المال لاينام ابدا، هناك أكثر من جوردون وزملائه فى انتظارالفرصة للنصب، وبين النصابين، والعيون النظام الساهرة، يظل العرض مستمرا، ويظل الخيط رفيعا للغاية بين أن تكون ثريا، وبين أن تصبح مجنونا.

"جانجو طليقاً".. تحرير العبيد على طريقة تارانتينو!

فى كل فيلم جديد يخرجه كونتين تارانتينو، يمكنك أن تلاحظ ببساطة أمرين: استيعاب وهضم للنوع أو الأنواع التى يقدم من خلالها حكايته، وقدرته على الإضافة سواء من حيث الأفكار المطروحة، أو الشكل الذى يحمل تلك الأفكار.

فيلم "django unchained" ليس استثناء من هذه القاعدة، من حيث النوع نحن أمام إعادة إحياء مدهشة لأفلام الويسترن، ولكن بعد أن يأخذها تارانتينو الى آفاق واسعة مختلفة، مأساة العبيد الأفارقة هى محور الفيلم، ليست المسافة واسعة جداً، مع ذلك، من حيث المضمون، لأن العلاقة بين القانون والعدالة هى أصلاً إحدى الموضوعات الأساسية فى عالم سينما الويسترن الذى طالما جعلنا نتعلق بمشاهدة الأفلام الأمريكية.

اللافت فى المعالجة هنا أن موضوع تحرير العبيد يطرح هنا بشكل ثورى إن جاز التعبير، سؤال الفيلم هو: لماذا لم يقم العبيد الأفارقة بثورة رغم القهر والذل وانتهاك الكرامة؟، لماذا انتظروا حرباً أهلية تحررهم؟، لماذا لم يركبوا الخيول ويقتلوا تجار الرقيق ولو حتى من باب المحاولة؟ يمكن أن تعتبر فيلم "جانجو طليقاً" هو التعبير السينمائى العنيف عن تحقيق مالم يتحقق بالفعل، تارانتيو قرر تحرير العبيد بالقوة، وعلى عينك يا تاجر الرقيق.

من حيث الشكل، يستفيد الفيلم من كل كليشيهات وموتيفات أفلام الويسترن الأمريكية أو الإيطالية (الإسباجيتى)، يضعها فى خلاّط ثم يخرجها عملاّ جديداً ومبتكراً، يأخذ من السينما ليعيد إليها العطاء فيلماً اصيلاً ومختلفاً، ولولا ملاحظات أساسية على ربع الساعة الأخيرة من الفيلم، لكنا أمام عمل استثنائى وخارق.

اللعبة الثلاثية

يعتمد تارانتينو على الرسم البارع لشخصياته، ثم إدارة لعبة درامية فيما بينها، مع استغلال كل إمكانيات النوع السينمائى حتى النخاع، فى "جانجو طليقاً" ثلاث شخصيات محورية، وشخصيتان مؤثرتان فى الخلفية، الزمان عام 1858، قبل عامين من الحرب الأهلية الأمريكية،

والمكان ولايات تتاجر فى العبيد من تكساس الى ميسيسيبى، والصراع محوره تطبيق القانون الضيق، والعدالة الواسعة.

الشخصيات الثلاث هم: طبيب الأسنان المعتزل الألمانى كينج شولتز (كريستوفر والتز)، الذى تحوّل الى مهنة أكثر ربحاً، صائد جوائز يتابع الخارجين على القانون، يقتلهم ليحصل على مكافأة العدالة الأمريكية، رجل يبيع الجثث من أجل المال تماماً مثل تجار الرقيق، ولكنه فى النهاية محسوب على رجال القانون.

الطرف الثانى هو جانجو العبد الإفريقى (جيمى فوكس)، لا نعرف شيئاً عن تاريخه السابق، ولكنه الآن يمتلك فرصة لكى يكون حرّاً، الطبيب صائد الخارجين على القانون سيلجأ إليه لأنه يعرف ثلاثة أشرار من المطلوبين موتى أو أحياء، سيصبح مساعداً لصائد الجوائز، فى مقابل بعض الدولارات، مع الحصول فى النهاية على حريته.

الشخصية الثالثة هى تاجر العبيد الثرى كالفن كاندى (ليوناردو دى كابريو)، النموذج الفج لتجارة الأجساد، وانتهاك البشر، هو لا يخرق القانون الذى كان يسمح بتجارة العبيد، والذى يقنن إجراءات بيع البشر فى صورة وثائق وعقود مكتوبة، ولكنه ينتهك فكرة العدالة بمعناها المطلق، العدالة التى تمنع الإنسان من انتهاك حقوق الإنسان، او فلنقل إن هذا ما ينبغى أن يكون.

أما الشخصيتان المؤثرتان للغاية رغم أنهما فى الخلفية قليلاً فهما: برومهيلدا (كيرى واشنجتون)، وهى زوجة جانجو التى تم بيعها فى ميسيسيبى، ومع ذلك لم ينسها أبداً، وهى التى ستدفعه الى مواصلة العمل مع الطبيب شولتز، يريد أن يستردها، ولذلك يجمع النقود من مهنة صيد الجوائز، وينتظر مساعدة الطبيب الماكر فى تنفيذ هذه المهمة.

ولدينا ستيفن (صامويل جاكسون)، خادم كاندى الأسود العجوز، الذى يبدو أكثر قسوة من البيض على الزنوج، النموذج الفجّ لما تفعله العبودية من تشويه للإنسان بحيث يتحوّل الضحية الى جلاد أكثر شراسة من الجلاّد نفسه، إنقلاب داخلى جدير بالدراسة والتأمل.

بعد أن يبنى تارانتينو شخصياته مثل بنّاء مخترف، يصبح من البساطة الممتنعة توصيل الجسور بينها على هذا النحو البديع: يستعين الطبيب صائد الجوائز بالعبد جانجو للتعرف على ثلاثة أشقاء خارجين عن القانون، يقوم الطبيب بشراء جانجو لهذه المهمة، بعد إنجازها يقوم

بتحريره، ولأن العبد يريد أيضاَ استعادة زوجته برومهيلدا التى بيعت إثر محاولتهما الفاشلة للهرب من المزرعة التى يعملان بها، فإن جانجو يوافق على العمل طوال الشتاء مع شولتز فى صيد الخارجين عن القانون، يكتشفان أن برومهيلدا عند تاجر العبيد الشرس كالفن كاندى، يحاولان التحايل من أجل استردادها، يكتشف ستيفن العجوز الاسود اللعبة، يبدأ الانتقام ثم الإنتقام المضاد، ثورة دموية فردية صغيرة يقودها جانجو بعد تحريره.

براعة السيناريو ليست فقط فى تحديد ملامح الشخصيات، ولا فى اللمسة الساخرة التى تكاد تشغل النصف الأول من الفيلم، ولكن فى طريقة مدّ الجسور بين الشخصيات وبين الأفكار فى نفس الوقت، صائد الجثث والجوائز فى مقابل تاجر الرقيق، الألمانى الأوربى فى مقابل الأمريكى، العبد الثائر فى مقابل العبد المتواطئ، القدرة على تطبيق القانون بصيد الخارجين عنه فى حوادث السرقة والخطف والسطو، والفشل فى تطبيق العدالة بانتشار تجارة الرقيقة وتقنينها، حكاية الحب بين جانجو وبرومهيلدا فى مقابل علاقة الكراهية بين ستيفن وكل زنوج العالم، ثم الثورة الشاملة التى يقترحها تارانتينو: أيها العبيد، ثوروا واقتلوا البيض، يحدث ذلك أولاً عندما يقوم جانجو باصطياد الأشرار البيض، باسم القانون، وكمساعد للطبيب شولتز، ثم عندما يقوم بتصفية عائلة كاندى كلها باسم العدالة بمعناها العام.

انتقام جانجو

لا تفلت الفكرتان أبداً من تارانتينو: القانون والعدالة، وفى قلب الحكاية تفاصيل لا تنسى: جلد العبيد وتعذيبهم وترك الكلاب لتنهش أجسادهم أحياء، ربط حكاية حب جانجو بأسطورة سيجفريد وبرومهيلدا الألمانية، سيجفريد سيقتل التنين وسيتجاوز دائرة النار لإنقاذ حبيبته برومهيلدا، وهو ما سيحققه جانجو فعلياً على الشاشة ولكن بصورة أخرى، ركوب العبد الحصان مما يثير دهشة وذهول البيض، الزنوج لايركبون الخيول، وعندما يركبوها تتغيّرحياتهم، هذا هو المعنى الواضح.

فى مشهد هام من الفيلم، يكتشف كاندى، الذى يتلذذ بمشاهدة العبيد وهم يصارعون بعضهم البعض حتى الموت على طريقة الرومان، أن الثنائى شولتز وجانجو قررا خداعه، جاءا فى هيئة تجار للعبيد، أوهماه بشراء عبد مقابل مبلغ ضخم يصل الى 12 ألفاً من الدولارات، بينما هما يريدان شراء برومهيلدا.

يُخرج كاندى جمجمة صغيرة يقول إنها للعجوز بن، خادمه وخادم

أجداده، الذى لم يفكر أبداً فى الثورة على الذل والخنوع، يفسّر كاندى ذلك بأن ثلاث نقاط محفورة فى جمجمته تثبت أن الجنس الأسود أكثر قابلية للخنوع من البيض، النقاط الثلاث تتحول فى جماجم البيض الى مناطق للإبداع كما يقول، ستكون هذه الملاحظة أحد أسباب تتابعات العنف الدموى فى ربع الساعة الأخير من الفيلم، بما يكاد يذكرنا على نحوما بالتتابعات الدموية فى نهاية فيلم "سائق التاكسى": كبتٌ ثم انفجار.

لم تكن مشكلة هذه الدقائق الأخيرة فى تغليب خيار العنف الدموى لإقرار العدالة بمعناها الواسع، من الواضح أن البناء بأكمله، ومشاهد العنف ضد العبيد، مصممة لكى تصل بالمتفرج الى هذا الحل الذى يقترحه تارانتينو حتى على مستوى حكايته وشخصياتها المحدودة، كان واضحاً ايضاً أن صيد الخارجين على القانون سيؤدى بالضرورة الى صيد الخارجين على العدالة حتى لو كانوا ملتزمين بالقانون الجائر، كان مفهوماً تماماً أن الخاص سيتحول فى النهاية الى عام، وأن البراعة فى استخدام المسدس ستقود حتماً الى الوصول الى تفجير الديناميت.

المشكلة فى رأيى أن هذه النقلة العنيفة، لم تجد لحظتها المناسبة، كان كاندى قد كتب عقود الصفقة لبيع برومهيلدا مقابل 12 ألفاً من الدولارات، رغم أن ثمنها هو 500 دولار، كانت لعبة الذكاء قد انتهت فعلياً لصالحه، أراد فقط مصافحة شولتز، ولكن الأخير قتله بالرصاص، فانفجرت المجزرة داخل القصر.

بدلاً من أن يتم قتل العبد جانجو مرتكب المجزرة، يتم إرساله للعمل فى أحد المناجم (!!)، فينجح من جديد فى تحرير نفسه، ويقوم باستكمال المجزرة من جديد بمزيج من الرصاص والديناميت، قانون جانجو هو العنف بالعنف، والدم بالدم، والبادى أظلم.

لم يفلح تارانتينو فى التمهيد الأخير لهذه المجزرة، زادت الجرعة والصنعة قليلاً، أرجو ألا تنسى أن الطبيب شولتز لا يستخدم مسدسه أبداً قبل عقله، وهو واسع الحيلة بدرجة تجعل رد فعله العنيف على مصافحة كاندى غريباً للغاية، بالتأكيد سيفكر فى قتل شولتز، ولكن ليس بهذه الطريقة السريعة، لاحظ أيضاً أن الذين يتركون الكلاب لكى تنهش لحم عبد وهو حى لمجرد أنه فشل فى المصارعة، لن يتركوا على الإطلاق أول عبد يرتكب مذبحة جماعية ضد البيض لكى يعانى من الأشغال الشاقة فى شركة للمناجم، ولن يتركوا حبيبته على قيد

الحياة، وهى سبب العداء بين كاندى من ناحية، وشولتز وجانجو من ناحية أخرى.

انفصل هذا الجزء فى تقديرى عن جسد الفيلم المتماسك، الذى يبدو بالفعل مثل سبيكة من المعادن المختلطة، ولكن الفكرة وصلت بمنتهى القوة: لن يحصل لك أحد على حقك، الخنوع قد يمنع موت الجسد، ولكنه لا يمنع موت الروح، لا معنى للقانون إن لم يكن يحقق العدالة، فى الحقيقة، لم يتم تحرير العبيد إلا بالقوة، بالحرب الأهلية التى ستطحن أمريكا بعد عامين من أحداث الفيلم.

تندمج فى الفيلم روافد شتى من التأثرات البصرية، يمكنك أن تعتبر "جانجو طليقاً" عموماً تحية شاملة لعالم الويسترن الذى تتلاشى فيه المسافات بين القوة والقانون والعدالة، بين قانون الفرد وقانون المجتمع، وهى فكرة محورية ايضاً فى عالم تارانتينو، وفى أفلامه البعيدة عن الويسترن، كل عناصر موتيفات أفلام الغرب موجودة: العمدة والماريشال والبار والمسدسات والخيول والعبيد والسادة والمال والنساء، ولكن بعد أن اندمجت فى إطار سينما تحرير العبيد، على شريط الصوت لا تتوقف الأغنيات التى تكاد تحوّل الحكاية الى أسطورة، استخدام الزووم فى لقطات متعددة ينقلنا الى استخدامات مشابهة فى أفلام الويسترن الإيطالى، المشاهد الطويلة التى يتم بناؤها على مهل ملمح آخر من ملامح التأثر بأفلام الويسترن الإسباجيتى، من أروع أمثلتها المشهد الإفتتاحى، ومشهد قتل شولتز لعمدة مدينة، سنعرف فيما بعد أنه خارج على القانون، تارانتينو يعتمد عموماً فى أفلامه على بناء المشاهد الطويلة المتقنة.

مشاهد العنف الأخيرة أقرب فى تأثراتها بمشاهد أفلام العصابات والمافيا، وليس أفلام الويسترن، الحقيقة أن شخصية كاندى، وحياته، وأعماله، وقصره، لا تفترق كثيراً عن أى شخصية رجل عصابات يتاجر فى أى شئ، روح السخرية المعروفة عن تارانتينو منحت الفيلم حيوية فائقة، البيض الذين يتشاكسون لأن الأكياس الى تخفى وجوههم لا تمنحهم فرصة للرؤية، خزينة المال التى يمتلكها شولتزعلى شكل ضرس عملاق، الرجل الذى يخلع الضروس أصبح يخلع الأشرار.

يقدّم الممثلون عادة أدواراً استثنائية تحت قيادة تارانتينو، الجميع كانوا مميّزين فى "جانجو طليقاً"، ربما لا يلاحظ البعض صعوبة دور جيمى فوكس الذى بدا صامتاً تقريباً فى الربع الأخير من الفيلم، كان يحافظ على تعبيرات معقدة على وجهه دون أن ينطق بكلمة، أدهشنى

صامويل جاكسون بدوره الغريب، ذلك الزنجى الذى يكره جنسه ويحتقرهم، الممثل الكبير قدّم الشخصية بلمسات بارعة تجمع بين القسوة والسخرية، ليوناردو ديكابريو كان مناسباً ومميزاً فى دور يجمع بين الرقة والأناقة الظاهرية، والقسوة المتوحشة فى الداخل.

على أن كريستوفر والتز، المشخصاتى الفذ، اكتسح الجميع بأدائه الواثق والهادئ، الشخصية أيضاً شديدة التركيب، رجل له طبيعة عملية، ولكنه أيضاً يمتلك رؤية ووجهة نظر عن القانون والعدالة، شديد الذكاء والسخرية، أوربا القديمة التى تحاول ترويض أمريكا الطائشة، لا يمكن ألا يتطرق اليك هذا المعنى حتى لو لم يقصده تارانتينو، السياق يقول ذلك، والمشخصاتى الفذ يقوله بذكائه وبراعته وبقدرته على العمل لتنظيم الفوضى، الحقيقة إن مقتل هذه الشخصية قبل النهاية، حرم الفيلم من نهاية أكثر عمقاً وذكاء.

فى الأسطورة الألمانية، نجح سيجفريد فى تحرير برومهيلدا رغم النار والتنين، وفى أسطورة ترانتينو، نجح جانجو فى تحرير برومهيلدا رغم العبودية والذل، فى الحالتين لم تتم مواجهة القوة إلا بالقوة المضادة، فى الواقع لا يوجد التنين، وفى الواقع لم يقم عبد أسود بتصفية عشرات البيض مثل عصابات شيكاغو، ولكن سينما تارتنتينو تعيد تركيب الحياة من جديد، وتصنع لها نهايات وشخصيات كالأساطير.

تارانتينو قادر دوماً على تحويل العادى الى خارق، قادر على وضع النبيذ الجديد فى أوان عتيقة، وقادر أيضاً على الربط بين التنين والخيول التى ركبها الزنوج، فلم ينزلوا عنها حتى اليوم.

"البؤساء".. الخلاص بالحب والخلاص بالحلم!

يقدم الفيلم البريطانى les miserables المأخوذ عن رواية فيكتور هوجو الشهيرة نموذجاً مدهشاً للطريقة التى يتم بها تقديم دراما موسيقية تتفاعل مع روح العمل الأدبى، تنقل مضمونه وفكرته من خلال الغناء والموسيقى، وتستخدم فريقاً فنياً إحترافياً يجعلنا نكتشف من جديد قصة إنسانية نكاد نحفظها بكل تفاصيلها.

الفيلم ليس مقتبساً مباشرة عن الرواية، ولكنه يمثّل إعداداً سينمائياً لمسرحية موسيقية بنفس العنوان، نحن بالأساس أمام تكثيف لأحداث رواية ضخمة، ومحاولة لحصر الأماكن المتعددة واختزالها، ولكن النجاح الأهم فى اختيار تلك المواقف الإنسانية التى تصلح لكى يترجمها الغناء، نستطيع وقد شاهدنا الفيلم أن نتحدث عن نجاح مذهل فى هذا الصدد، مع نجاح جيد فى استخدام إمكانيات السينما الأكثر تأثيراً، وخصوصاً فى مشاهد الحركة والخدع والمؤثرات البصرية.

البؤساء كما ظهروا فى أحدث طبعاتهم، لم يقللوا شيئاً فى التعبيرعن معاناتهم، بل إن الجانب العاطفى فى الفيلم قوى ويهز المشاهد من الأعماق، لم ينتقص السيناريو أيضاً من الخلفية السياسية للأحداث خصوصاً فى نصفه الثانى، والآجمل أن طرفى الصراع المعروفين وهما جان فالجان وجافيير، قُدما بصورة تكشف عن وعى وعمق، عبّر الفيلم بالغناء والموسيقى عن منطقيهما ببراعة، كما أضاف لهما تساؤلات تجعلهما تجسيداً لتيارين يتعاملان مع الإنسان من زاويتين مختلفتين.

روح الرواية التى نقلها الفيلم هو التعاطف الكامل مع الطبيعة الإنسانية الخيّرة، والانحياز المطلق لفكرة الرحمة التى تسبق العدل، والرفض الواضح لأى قانون جامد وأحمق يجعل من الإنسان رقماً، تنسجم هذه النظرة تماماً مع كلمات هوجو التى قدّم بها روايته حيث قال :"تخلق العادات والقوانين فى فرنسا ظرفاً إجتماعياً هو نوعٌ من الجحيم البشرى، فطالما توجد لامبالاة، ويوجد فقرعلى الأرض، فإن كُتباً كهذا الكتاب، ستكون ضرورية دائماً".

الإطار السياسى

تبدو شخوص الرواية الشهيرة وكأنها تدفع ثمن ما انتهت إليه الثورة الفرنسية، من التصفيات بالمقصلة، الى صعود نابليون وانكساره، بدا كما لو أن شعارات مثل الحرية والإخاء والمساواة مجرد عناوين، الإطار السياسى لأحداث رواية البؤساء يمتد من سقوط نابليون الى الثورة الفاشلة عام 1832، سيتضح أكثر فى الفيلم ما سيقود إليه الفشل السياسى والعسكرى من زيادة الفقر والبؤس، سيتحول تمرد جان فالجان الفردى الى محاولة تمرد جماعى، وسيقترح الفيلم طريقاً رومانتيكياً للخلاص بالحب وبالحلم، وبقدر إدانة المنطق الأحمق الذى يمثله جافيير، سيتعاطف الفيلم مع منطق فالجان والثوار معاً، سيُبعث الموتى والضحايا من جديد، لكى يقدموا أغنية للمستقبل.

وبينما يبدأ الفيلم بالمساجين الذين يمارسون الأشغال الشاقة وهم يرددون بصوت مهيب "اخفضوا عيونكم"، ويكادون يعيشون بلا أمل غير واثقين من وجود إله، ولا يؤمنون إلا بوجود الجحيم، فإن النهاية متفائلة تماماً، الذين عانوا وضحّوا يعودون ليحتلوا الميدان، يرفعون أعلامهم، ويبشرون بيوم جديد، رؤوسهم الى أعلى، وخلفهم آلاف الثائرين.

تتابع الدراما الموسيقية جان فالجان فى مراحله المختلفة، من لص يقضى عقوبته، ويحمل رقماً هو 24601 ، الى عمدة يحمل اسم مادلين بعد ثمانى سنوات من الإفراج المشروط عنه، وصولاً الى رجل ثرى يقوم برعاية الطفلة كوزيت، التى تركتها أمها البائسة الراحلة، وكانت تعمل فى مصنع يمتلكه مادلين/ فالجان، وتتابع الدراما، على الطرف الآخر، الضابط جافيير، من السجن الى المدينة، وصولاً الى محاولته خداع الثائرين، وانكشاف أمره، ثم مواجهته لنفسه، وانتحاره، فشل ن يتغيرّ، كان صلباً فانكسر، ربما كان سيتعذب إذا استرجع ماضيه وسلوكه الذى لم يستطع الصمود أمام تسامح جان فالجان.

دخل جان فالجان السجن لأنه سرق رغيفاً لأن ابنة شقيقته كانت جائعة، حُكم عليه بخمس سنوات فقط، ولكنه كان يحاول الهرب فيُحاكم من جديد، بعد عشرين عاماً يطلقون سراحه، ولكن بشرط أن يمتثل للعودة فى أى وقت، يحمل معه وثيقة تؤكد أنه مجرم خطير، بالطبع لن يجد عملاً على الإطلاق.

وحده القس الطيب يفتح له أبواب الكنيسة، وحتى عندما يسرقه جان

فالجان، يدّعى القس أنه هو الذى منح مضيفه "المحترم" الفضيّات المسروقة، بل ويمنحه تحفتين إضافيتين، فى مونولوج غنائى بديع، تستيقظ روح جان فالجان، يقرر أن يمنح روحه لله، يلقى بشهادة السجن فى الهواء، ترتفع الكاميراً الى الفضاء، لتصاحب ورقة شجر تتراقص فى سعادة.

يمكن أن تعتبر البؤساء، الرواية والمسرحية والفيلم، مجرد حكاية عن حلم البداية الجديدة، جافيير هو الذى يحاول أن يدمر بدايات فالجان الجديدة، وهو أيضاً الذى يحاول إفشال ثورة البؤساء فى باريس، ورغم الظروف القاسية التى تجعل فانتين (آن هاثواى) تبيع شعرها لكى ترسل عشرة فرنكات لابنتها، ورغم أنها تحترف الدعارة، إلا أن فالجان يلعب تجاهها نفس الدور الذى لعبه القس فى حياته، يعدها وهى على فراش الموت، بأن يحافظ على ابنتها كوزيت.

هوس الواجب

أما مشكلة جافيير كما قدمها الفيلم فهى تجاوز فكرة هوس أداء الواجب الوظيفى، إنه يؤمن بأن الإنسان شرير بالفطرة، يقف الضابط الصارم (يلعبه راسيل كرو) على حافة الهاوية ليغنى تحت سماء مليئة بالنجوم،يقدم نفسه باعتباره سيف العدل الباتر للخطيئة، لم يتأمل جافيير تلك المسافة الواسعة بين القانون والعدل، ولم يفهم أن تحويل الإنسان الى رقم لا يقضى على البؤس أو الشر، هذه النظرة المتعالية للمذنبين تكاد تجعل ممن يطبقون القانون أنصاف آلهة لا يخطئون أبداً.

عندما يتحول جان فالجان الى عمدة طيب، يطارده جافيير حتى يضطر الى مغادرة المدينة، فى إحدى أجمل لوحات الفيلم الغنائية تتداخل أصواتهما تعبيراً عن وجهتين للنظر على طرفى نقيض، يتبارزان، يظل جان فالجان مصمماً على أن خلاص الإنسان روحى وليس قانونى، يتابع رحلته لإنقاذ كوزيت.

فى باريس يكتشف الشباب أن الماساة الفردية التى تعبّر عن نفسها فى صور المتسولين والعاهرات والجائعين، تحتاج الى حل جماعى يتمثل فى الثورة، يختارون جنازة الجنرال لامارك للتمرد، يسدّون الشوارع بالمتاريس، يعتقدون أن الشعب سيثور، يحلمون بأنه سيعيد من جديد ما فعله فى ثورته الكبرى.

ماريوس الشاب الثرى الثائر يحب كوزيت بينما تحبه الفقيرة إيبونين، فى لوحة غنائية أخرى يجادله زملاؤه حول الخلاص بالحب والخلاص بالثورة، اللون الأحمر لون الرغبة والعاطفة المشتعلة، وهو أيضاً لون دماء الضحايا، اللون الأسود هو لون الماضى البائس، وهو أيضاً لون الأيام فى عين من فقد حبيبته.

وسط الثورة والحب ومطاردات جافيير لغريمه فى باريس، تظهر إحدى أجمل شخصيات فيكتور هوجو، الطفل الصغيرجافروش، المتسول الثائر الذكى الذى يكشف للثوار شخصية جافيير الحقيقية، يغنى جافروش ساخراً وراصداً ثورة شعب طالب بالحرية والمساواة، وانتهى به الأمر وهو يطالب بالخبز والطعام.

تنتصر القوة الغاشمة على الثوار الحالمين، وينتصر جان فالجان على غريمه أخلاقياً، يحرّره من الثوار ويطلق سراحه دون شروط، يواجه جافيير نفسه فينتحر، يخوض فالجان معركته الخاصة لإنقاذ ماريوس من الموت، يصارحه بقصته القديمة، فى الكنيسة يستدعى فالجان صورة فانتين، يموت بين ماريوس وكوزيت، يظهر القس الطيب الذى أهداه الخلاص الروحى، يُبعث كل ضحايا الثورة ليغنون أغنية النهاية، البؤساء ينتصرون، حتى لو كان ذلك على مستوى الحلم.

ينجح الفيلم رغم طوله فى اختيار أكثر مناطق الرواية تأثيراً، لا يمكن أن أصف لك جمال الأغنيات وطاقتها التعبيرية والروحية دون أن تسمعها، ودون تراها بإدارة المخرج توم هوبر الواعية، إنه يترك الكاميرا فى مرات كثيرة ل هيو جاكمان لكى يعبر عن مشاعر متباينة ومعقدة لدى السجين التائب ، ويتركها للرائعة آن هاثواى لكى تستقطر لحظات البؤس والإنتهاك الجسدى لدى فانتين، وينطلق بالكاميرا الى الفضاء أكثر من مرة وكأنه يحاول أن ينتزعها من الأرض وهمومها، ربما أسرف هوبرفى استخدام الكادر المائل كتعبير مكرر عن الحال المائل، ولكنه أدار ببراعة كل أبطاله من النجوم، اكتسبت مشاهد الثورة حيوية فائقة بقطعات المونتاج، ونجح فى نقل الجو العام الخانق والمؤلم، واستوعب إيقاع كل لوحة غنائية ومزاجها العام.

ولكن البطل الأول للفيلم فى رأيى هو واضع الموسيقى كلود ميتشيل شونبرج، قال سيد درويش ذات يوم إنه يستطيع أن يقوم بتلحين الجريدة، أعتقد أن شونبرج يستطيع تلحين كل جرائد العالم، التداخلات الحوارية بين الشخصيات كما فى لوحة اليوم السابق على الثورة، أو فى لوحة علاقة الحب بين كوزيت وماريوس من ناحية، وبين

إيبونين وماريوس من ناحية أخرى، تقدم درساً مجانياً فى الإستخدام الفذّ للموسيقى فى التعبير الدرامى القوى والمؤثر.

ويبقى أفضل ما فى نسخة البؤساء السينمائية الجديدة، أنها تمنح مشاهدها أملاً رغم كل شئ، يموت فالجان وجافيير وفالنتين وجافروش والثوار، لكن أرواحاً أخرى تولد من قلب المأساة، يعود الموتى مبتسمين، لم يعد جان فالجان رقماً، ولكنه أصبح نموذجاً للإنسان الذى أنقذ روحه، فأنقذ الآخرين.

الفيلم الألمانى "فيكتوريا".. مهمّشون فى مدينة لا مبالية!

نظلم الفيلم الألمانى "Victoria" الذى فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان برلين 2015، إذا اعتبرناه مجرد تجربة بصرية وتقنية مدهشة، حيث تحول الفيلم على مدى 138 دقيقة الى لقطة واحدة متصلة. إنه، بالإضافة الى براعة تنفيذه، وجرأة مخرجه سباستيان شيبر، ومغامرته التقنية، يقدم نظرة عميقة لعالم المهمشين فى مدينة أوربية لا مبالية. أبطال الفيلم، وعلى رأسهم فيكتوريا الفتاة الإسبانية القادمة من مدريد، لكى تعمل فى برلين، هذه النماذج التى تبدو مثل نباتات بلا جذور، تمثل قطاعات مختلفة، ولها مثيل تقريبا فى معظم الدول الأوروبية. الفيلم عموما بأجوائه، وباختياره الفنى، وبنهايته، يذكرنا على نحو ما، بأفلام فرنسية وبريطانية، عبرت عن جيل يعانى من التهميش، ويعيش لحظات تمرد، لا تنتهى نهاية سعيدة، وذلك فى سينما نهاية الخمسينيات، وبداية الستينيات من القرن العشرين.

نقول إن الفيلم مغامرة تقنية، لأنه من الصعوبة أن تصور فيلما بأكمله كلقطة واحدة متصلة، وهو اختيار موفق، لأن العمل فى جوهره، محاولة لنقل تفاصيل حياة خمسة أشخاص مهمشين من الشباب، فى مدينة كبيرة، استمرار تدفق الصورة، وتحويل زمن التصوير الى زمن العرض، واستخدام الكاميرا المحمولة فى أجزاء كثيرة، جعل المتفرج تقريبا جزءا من مغامرة هؤلاء الخمسة، وجعلنا ننتقل معهم لحظة بلحظة فى حالات مختلفة، صاعدة وهابطة، كما أنه جعل شعورنا بثقل الزمن مجسما وقويا ومسيطرا بل ومؤلما، وخصوصا أن بعض الشخصيات ستطارد حتى الموت. تدفق السرد فى لقطة واحدة، منح الفيلم طابع البث المباشر الحالى من موقع الحدث، وهو أنسب اختيار فنى فى رأيى لمعنى الفيلم، ونظرته المزعجة لهذه الفئة من الشباب، وكأن صناع الفيلم تسللوا بكاميرتهم لينقلوا الحياة فى نبضها العادى، وليسجلوا مغامرة بدأت بنكتة وسعادة، وانتهت الى مأساة.

فى سبيل نجاح تجربة اللقطة الواحدة المتواصلة، تقول المعلومات المتوافرة عن كواليس صناعة "فيكتوريا"، إن المخرج سباستيان شيبر

قام بالتصوير بشكل متواصل مع ممثليه من الرابعة والنصف صباحا، الى السابعة صباحا، متنقلا بين الشوارع والأماكن المغلقة، وإن سيناريو الفيلم المكتوب لا يزيد عن 12 صفحة، بينما ترك معظم الحوار لارتجال الممثلين. وبعد ثلاث محاولات للتصوير، اكتمل الفيلم، وكان سباستيان قد تعهد للمنتجين بأن يقدم نسخة، يستخدم فيها "القطع القافز"، لحذف بعض اللقطات، إذا حدثت أشياء مفاجئة، تفسد سلاسة التصوير المتواصل.

فى العمق

ولكن بعيدا عن هذا الإطار الشكلى المناسب تماما لموضوع العمل، فإن موضوع "فيكتوريا" هو مجموعة ممن يستحقون بجدارة أن نطلق عليهم وصف "الأبطال الضد"، ليس من الخارج، ولكن من خلال تجربتهم العميقة. نتعرف أولا على فيكتوريا (لولا كوستا)، تبدو لأول وهلة كفتاة عادية، ترقص فى إحدى الحانات، وتتناول مشروبا، قبل أن تذهب لفتح مقهى تعمل فيه، انتظارا لزبائن الصباح، سنعرف فيما بعد أنها إسبانية، حضرت للعمل منذ 3 أشهر، من الواضح أنها على الهامش، وبلا أصدقاء، وإلا كانوا قد ظهروا معها فى الحانة، ببساطة، نحن أمام فتاة وحيدة فى مدينة كبيرة غريبة عنها.

يبدو أن هذه الوحدة هى التى ستقرب بين فيكتوريا وأربعة من الشباب الألمانى، سترحب أولا بدعوة سونى (فريدريك لاو) الذى كان معها فى الحانة، وسيعرفها بدوره على أصدقائه : فوسى الذى يحتفل بعيد ميلاده بطريقة صاخبة، وبلينكر المرح، وبوكسر الذى يتمتع بقوة بدنية واضحة. تقبل فيكتوريا دعوة الأصدقاء، تسير معهم بدراجتها الهوائية، تضحك من خيال وأكاذيب سونى الذى يزعم أنه صاحب سيارة وجدوها فى الشارع، لكى يقودها وهو وزملائه، والذى يقتحم محلا ليأخذ منه ما شاء من المشروبات الروحية، بدعوى أن صاحب المحل صديقه، وأنه سيحاسبه فيما بعد.

الطريقة التى قدمت بها الشخصيات الأربع، شديدة الحيوية، حيث يتمتعون بخفة الظل، كما أن المشروبات الروحية جعلتهم أكثر حرية وانطلاقا وخيالا، يستهدف الفيلم أن ننحاز إليهم تماما كما فعلت فيكتوريا، حتى نتورط معهم فى تجربتهم حتى النهاية. تذهب

فيكتوريا مع الأصدقاء الى سطح بناية يجتمعون دوما فى داخلها، تنبهر بحكايتهم العفوية، يعترف بلينكر مثلا بأنه سرق عربة للبيتزا، لأن إخوته أرادوا أن يتذوقوا أنواعها المختلفة، نعرف أن بوكسر كان مسجونا، لأنه ضرب أحد الأشخاص، يناديها الجميع بلقب "أختى"، تشعر فيكتوريا الغريبة اللامنتمية، بأنها تمتلك أصدقاء لامنتمين مثلها، يقولون عن أنفسهم أنهم أهل برلين الأصليين.

ولكنها لم تنس أن عليها أن تغادر، لتفتح المقهى مبكرا، وقبل ذلك عليها أن تنام قليلا بعد الإحتفال بعيد ميلاد فوس. يرافقها سونى الى المقهى، يواصل أكاذيبه مدعيا أنه عازف بارع على البيانو، وأن موتسارت هو أحد أعمامه! تكتشف فيكتوريا رداءة عزفه، ولكنها ستحكى لأول مرة عن حلمها الذى لم يتحقق بأن تكون عازفة بيانو محترفة. تبكى وهى تتذكر معاناتها من المنافسات فى المعهد، وتتحدث بمرارة عن تركها دراسة البيانو، تعزف بمهارة، فيزيد إعجاب سونى بها.

فيكتوريا التى تحمل اسما يوحى بالإنتصار، شخصية مهزومة، تماما مثل أصدقاء الهامش الألمان. هم مجرد لصوص صغار يختلسون وينتزعون لحظات قليلة من البهجة، ولكنهم سيضطرون الى التورط فيما هو أكبر: سرقة أحد فروع البنوك فى الساعات الأولى من الصباح، رجل عصابات قام بحماية بوكسر فى السجن، ومنحه أموالا، والآن يطلب منه رد الجميل بالسرقة، ولأن الجميع بمثابة "الأخوة"، ولأن وقوفهم معا ضرورة من ضرورات العيش على هامش المدينة، فإن التورط سيصبح محتما، بل إن فيكتوريا ستوافق على أن تقود سيارتهم، بعد أن اعتذر فوس عن مشاركتهم، إثر إصابته بالإعياء، بسبب الإفراط فى الشراب.

السرقة والهروب

المبلغ المسروق سيحصل زعيم العصابة منه على 10 الآف يورو، بينما سيترك أربعة ألاف يورو لفيكتوريا ورفاق السرقة الثلاثة: سونى وبوكسر وبلينكر. تتابع الكاميرا المغامرة بالتفصيل، ولحظة بلحظة، وكأننا فى بث مباشر يحدث الآن، بعد أن ينجحوا فى السرقة، يعودون معا الى الحانة للرقص والإحتفال، يخلع بلينكر ملابسه منتشيا، ويتبادل سونى وفيكتوريا القبلات، يخرجهم حراس الحانة، بسب الضجة التى

أحدثوها، يصرخ سونى مؤكدا أنه وعد ذات يوم بأن يشترى الحانة بأكملها.

فى الخارج يظهر البوليس، يطاردهم، يهربون، الكاميرا هى مندوبنا نحن داخل الشاشة، وفى قلب الحدث. يصيب الرصاص بلينكر وبوكسر، تهرب فيكتوريا وسونى الى بناية، يدخلان شقة بها امرأة شابة مذعوره، معها طفل صغير فى عربته، يحاصر البوليس البنايات، ويحذر من الخروج، يلجأ سونى ورفيقته الى الإستعانة بعربة الطفل، يغيران ملابسهما، يخرجان فى حراسة البوليس، باعتبارهما من سكان البناية.

تذهب فيكتوريا مع سونى الى أحد الفنادق، تكتشف لأول مرة أنه أيضا مصاب بالرصاص، وأنه ينزف. فى حجرة الفندق، يعرف سونى من التليفزيون أن أحد أصدقائه قد قتله البوليس، والثانى نقل الى المستشفى. ترفض فيكتوريا عرض سونى بأن تأخذ كيس النقود، وتتركه لمصيره. تطلب سيارة إسعاف، ولكنه يموت قبل أن تصل سيارة الإسعاف، تبكى بحرقة، ولكنها تغادر الحجرة. نراها فى المشهد الأخير، وهى تحمل كيس النقود، وتثير فى ثبات وهدوء، فى شوارع المدينة الكبيرة.

صنع الفيلم تأثيره تدريجيا، ونقلنا السيناريو من لحظات المرح، الى تجربة قاسية، تورطنا فعليا مع تلك الشخصيات المهمشة. هم ليسوا لصوص بنوك، ولكنهم يسرقون من أجل العيش، وهم يدافعون طوال الوقت عن أنفسهم. نراهم فى البداية أقرب الى الفنانين البوهميين، الذى يعيشون حياتهم بخيال وبسعادة، إنهم يهمسون على سطح البناية، حتى لا تسمعهم المدينة، فتفسد سعادتهم، ولكن مغامرتهم فى سرقة البنك، تتحول الى كابوس، رغم أنهم وافقوا على السرقة، لمساندة زميلهم بوكسر.

تبدو فيكتوريا كأنها قد حققت أخيرا نصرا اعتباريا بالحصول على النقود، ولكن علينا ألا ننسى زعيم العصابة الذى سيطالب بحقه، بل وقد يورطها فى عمليات أخرى، وعلينا ألا ننسى البوليس (ممثل المدينة المتوحشة) الذى سيواصل مطاردتها، وعلينا قبل كل ذلك ألا ننسى خسارتها الأفدح ، التى لا تعوضها أموال العالم، ذلك أنها خسرت أربعة "أخوة" مرة واحدة فى مدينة عاشت فيها غريبة ووحيدة، ترقص وحدها، فى حانة منعزلة.

لم ينجح المهمشون لا فى غزو المدينة، ولا فى أن يظلوا بعيدا عن عيونها وآذانها، هذه فقط 138 دقيقة في حياة بعضهم، فماذا عن الآخرين الذين لم يتم تصويرهم؟ إنه فيما أظن سؤال الفيلم الأعمق، وأحسب أنه عندما يوضع الإنجاز التقنى تصويرا (كاميرا مان الفيلم هو بطله الحقيقى)، وأداء تمثيليا، وارتجالا، فى خدمة فكرة عميقة، فإن هكذا فيلم سيبقى راسخا فى الأذهان، بانحيازه للإنسان العادى، وبقدرته على تقديم دراما قوية ومؤثرة ، تنقل متفرجها من خانة المشاهد العابر، الى خانة المشارك والمتورط فى تجارب الآخرين، مما يجعل التأثير أقوى وأعمق.

"الظلال المظلمة".. خيال مبهر وسيناريو مرتبك!

يبدو الفيلم الأمريكى "dark shadows"، أو "الظلال المظلمة"، نموذجاً جديداً على أن السيناريو هو أهم عناصر الفيلم، مع كل الإحترام والإعتراف بأهمية جميع العناصر الأخرى، من التصوير الى المونتاج، ومن الموسيقى الى الأفيش.

لدينا مخرج كبير (تيم بيتون)، وحشد من النجوم (جونى ديب وميشيل فايفر وهيلين بونهام كارتر وإيفا جرين)، وهناك إنتاج ضخم (التكلفة 1 مليون دولار)، ولدينا مادة خيالية مدهشة وجذابة مأخوذة من مسلسل معروف يجمع بين عالم مصاصى الدماء، ومفارقات فوضى الأزمنة والأمكنة والمشاعر والأحاسيس.

مع كل ذلك، بدا الفيلم كما لو كان مجرد افتتاحية جميلة، وخاتمة أجمل، وبينهما حلقات مرتبكة لا تعمّق خطاً واحداً، مجرد حبكات متتالية مثل حلقات منفصلة فى مسلسل، ولكن الحبكة الأساسية ضائعة وتائهة، مشكلة فيلمنا الواضحة فى السيناريو الذى لم يفلح إبهار الصورة والخيال فى إنقاذ ما يمكن إنقاذه.

محاسن الفيلم

ظلت محاسن الفيلم واضحة أيضاَ : هذا الطموح الجميل فى إلغاء المسافة بين الحقيقة والخيال، تلك اللمسات الكوميدية الظريفة بتوقيع جونى ديب، الجرأة فى اكتشاف الطبيعة الإنسانية بين الروح والجسد، الحلم الكبير، والقدرة المحدودة، ثم هذا التقدير الكبير للعالم الخيالى الموازى، عالم الأساطيرالمدهشة.

ولكن هذه المحاسن تختلط بشدة فى السيناريو المرتبك بمناطق الضعف الواضحة، ربما لو اختُزلت الشخصيات، لكان ذلك أفضل بكثير لصالح الحبكة الأصلية، التى لا تزيد فى رأيى عن ساحرة جميلة عشقت شاباً، وقررت أن تؤذى أى فتاة تحاول الإستحواذ عليه فى الماضى وفى المستقبل أيضاً.

بسبب مشكلات البناء، كنا ننسى إحدى الشخصيات ثم نتذكرها عندما تظهر، وبسبب هذه الفوضى تعدّدت الأفكارواختلطت،من أهمية العائلة باعتبارها الثروة الحقيقية للإنسان، الى صراع الإنسان بين الروح والجسد، ومن حلم المرء بالخلودالى الحب كشفاء ودواء، باعتباره السحر الذى يهزم االسحر، وهناك أيضاً فكرة تقدير العالم الموازى للواقع، ورفض اعتبار المؤمنين به من المرضى، بل إن لدينا فكرة أهمية المزج بين أوربا المتحضرة، وأمريكا النشيطة ، هذا الإمتزاج هو الذى صنع المدينة التى تدور فيها الأحداث.

ورغم وجود عناصر واضحة تستطيع أن تخلق صراعا واضحا على مدار الفيلم، إلا أن الصراع بدا ساكناً وراكداً فى مناطق كثيرة حتى استعاد قوته قرب النهاية، وترجع هذه المشكلة الى أن تلك الحكايات الجانبية لم تصبّ فى مجرى الحكاية الأصلية، والتى يفترض أن يدور حولها البناء كله.

من أوربا، وتحديدا من ليفربول، جاءت أسرة بطلنا بارناباس كولينز (جونى ديب) الى العالم الجديد، أدخلوا صناعة تعليب الأسماك، الدرس الأول الذى تلقاه بارناباس من والده هو أن الثروة الحقيقية هى العائلة، إنها أيضاً إحدى القيم الأساسية فى السينما الهوليودية.

مشكلة بارناباس فى أن عشيقته الخادمة أنجيليك قررت أن تستخدم ضده السحر الأسود، لأنه رفض الزواج منها، قتلت والديه، وتخلصت من حبيبته الجميلة كوزيت التى انتحرت فى مشهد سينمائى بديع، ثم حوّلته هو الى مصاص للدماء، وحرّضت سكان بلدة كولينز بورت من أجل القبض عليه، وحبسه فى تابوت لمدة 200عام.

حدّدت هذه البداية الجيدة أطراف الصراع المحورى، بارناباس وأنجيليك وكوزيت، هذا المثلث يفترض أن يحمل الفيلم كله عندما يُعاد بعثه فى العام 1972، يحفر العمال فيخرج مصاص الدماء بارناباس من التابوت، يقتل الجميع ويمتص دماءهم، نكتشف أن أنجيليك الساحرة تحولت الى سيدة أعمال عصرية تسيطر على الصناعة التى بدأتها أسرة بارناباس، وسنجد كوزيت وقد تناسخت فى شكل مربية جميلة ووديعة تقول إن اسمها فيكتوريا، جاءت الى قصر آل كولينز الشهير لكى

ترعى أصغر أبناء العائلة، الطفل ديفيد.

هذا هو المثلث الذى يجب أن تسانده بقية الحكايات والحبكات الفرعية، ولكن السيناريو وضع داخل القصر سبع شخصيات سيدخلون فى حوارات ومواقف مع بارناباس ، وبينما تظهر سيدة الأعمال انجى وتختفى على فترات، فإن العلاقة بين بارناباس وفيكتوريا تبدو باهتة الى درجة أنك لاتصدق أن تغار منها آنجى، وتسعى بالتالى للإنتقام منها، ومن الجميع.

انشغل السيناريو بحكاية بارناباس مع الخادم السكير ويلى الذى وافق بسهولة أن يكون خادما لمصاص دماء، وأنشغل بثرثرة بارناباس مع إليزابيث (ميشيل فايفر) عن أهمية العائلة، وضرورة استعادة الأمجاد، وانشغل بحكاية بطلنا مع الطبيبة النفسية جوليا (هيلين بونهام كارتر) التى تحاول أن تحصل منه على الخلود بامتصاص دمه، حتى المراهقة المتمردة كارولين، التى بدت خارجة لتوها من أحد أفلام المراهقين، أخذت تمارس الثرثرة مع بارناباس، ثم اكتشفنا فى المشاهد الأخيرة أنها مذؤوبة ولم نكن نعلم!

وسط هذه الشخصيات، هناك روجر، شقيق إليزابيث الذى غرقت زوجته، مما جعل ابنه ديفيد فى حالة غير طبيعية، جعلته يكلم أمه ويسمع صوتها.

كلها جكايات فرعية لم تستفد منها الحبكة الأصلية، بل إنها أثرت على قوة الصراع، ولم يخفف من هذه المشاكل سوى لحظات الكوميديا الناشئة من دخول مصاص للدماء الى عالم بداية السبعينات الصاخب، هو مثلا لايستوعب أن تكون هناك امرأة طبيبة، ولا يفهم ما يقوله مجموعة من الهيبز فيمتص دماءهم، ولا يعرف أن أليس كوبر (الذى يظهر شخصيا فى الفيلم) اسم لمغنى وليس كما يعتقد اسم لامرأة.

فى الربع الأخير من الفيلم، تعود انجى بقوة الى الصورة، تقوم بإغواء بارناباس باستخدام الجسد، تعرض عليه شراكة اقتصادية وعائلية، تظهر فيكتوريا التى كنا قد نسيناها، لتحكى ذكريات فرعية عن قدرتها على اكتشاف عالم الأشباح الموازى، تتحدث عن قيام اسرتها بإيداعها مصحة عقلية بسبب ذلك، ولكنها تهرب من المصحة، وتغيّر اسمها الأصلى، لتعمل مربية للطفل ديفيد.

مشهد جميل

اختل التوازن حتى بين أطراف مثلث الحبكة الأصلية، فانتهينا الى أن

الفيلم يكاد يكون هو حكاية انجى وحدها، هى التى تحرك الأحداث، وهى التى تشعل الصراع كلما ظهرت، وهى الشخصية الأكثر ثراء بترددها بين الحب والإمتلاك، والشغف والكراهية، وذكاء اللعب، وغباء الإنتقام.

ينتهى الفيلم بمشهد آخر جميل، إذ تكرر فيكتوريا قفزة كوزيت الى الماء، ولكن بارناباس يتبعها، من الواضح أنها التقطت منه الخلود، ومن الواضح أنه شُفى من اللعنة بالحب كما يقول هو فى تعبير مباشر، ثم تظهر الطبيبة جوليا تحت الماء، وكان بارناباس فى تخلص منها، مجرد لقطة تجارية تمهد ربما لإنتاج أجزاء قادمة.

لاجدال فى براعة تيم بيرتون فى هذه النوعية من الأفلام، إنه لا يحب فقط تلك الحكايات التى يضيع فيها الخيط الفاصل بين الحقيقة والخيال، ولكنه يصدقها أيضا، هناك إتقان معهود فى عناصر الفيلم التقنية وتحديداً التصوير والمونتاج والموسيقى، مشهد انتحار كوزيت ثم فيكتوريا سيظل طويلا فى الذاكرة.

من المشاهد المبتكرة أيضا مشهد اللقاء الحميم بين انجى وبارناباس الذى يعبر عن ثنائية الحب والكراهية، أو العدوان باعتباره الوجه الآخر للرغبة الجنسية وفقا لرأى فرويد، غريزة الموت كوجه العُملة لغريزة الموت.

يمتلك بيرتون أيضا القدرة على تقديم مشاهد كوميدية جيدة، ربما كان مشهد النهاية فى حاجة الى ألوان دافئة وزاهية لأنه يمثل عودة الحب، ونجاحه فى قهر الموت، ولكن الصور عموما كانت شديدة الثراء، خصوصا داخل القصر الضخم، هناك مزيج مدهش بين الطراز الإنجليزى الكلاسيكى ، وفوضى الألوان والملابس استلهاما من المدرسة الوحشية، فى أمريكا السبعينات، ولاشك عندى فى أن هذا المزيج هو أحد أفكار الفيلم الضائعة بسبب البناء المرتبك.

الظلال المظلمة فيلم يمتلك طموحا كبيرا، وخيالا محلّقا، وامكانيات كبيرة، وروحاً مرحة ظريفة، ولكنه كُتب على طريقة المسلسلات التى تعتمد على الإستطراد والثرثرة، والتى امتصت أجمل ما فيه، بنفس الطريقة التى كان يمتص بها بطل الفيلم دماء ضحاياه.

كنا على تخوم تحفة فنية ضمن هذا النوع، فأصبحنا أمام فيلم جديد آخر يحمل تقدير" مقبول".

"تيتانيك" بالبعد الثالث.. الغرق بالموت والنجاة بالحب

تحمّستُ كثيراً لمشاهدة النسخة الجديدة من ملحمة تيتانيك لكاتبها ومخرجها القدير جيمس كاميرون لسببين: الأول أن أستعيد مُتعة الفيلم الكبير بعد كل هذه السنوات، والثانى أن أختبر ما ستفعله تقنية البعد الثالث فى فيلم يقدم مزيجاً مثالياً ناضجاً من نوعين من الأفلام بينهما بُعد المشرق عن المغرب.

شاهدتُ تيتانيك فى نسخته الأولى العادية كما أرادها كاميرون عند عرض الفيلم بالقاهرة فى مارس من العام 1998، مازلت أتذكر كيف خرجتُ ممتلئاً حبّاً وشجناً وذهولاً مما شاهدتُ وأحسست وسمعتُ. أدهشنى بشكل خاص بكاء بل ونحيب الجمهور فى نهاية الفيلم، كان معظمهم من الشباب والفتيات الصغيرات، وظل تيتانيك من وقتها أحد الأفلام القليلة التى شاهدتُ فيها جمهور السينما وهو يبكى وينتحب.

كانت لدىّ وقتها ملاحظة وحيدة هى أن كيت وينسليت بدت أكبر سناً وحجماً من حبيبها ليوناردو ديكابريو الذى ظهر كمراهق صغير أكثر منه كمغامر خبير. فى الأفلام ذات الطابع الرومانسى يجب أن يكون التلاؤم الشكلى أساسياً لأن الثنائيات تعبّر هنا عن الحلم أكثر مما تعبّر عن الواقع، ومع ذلك لم تفسد تلك الملاحظة متعة المشاهدة بسبب الموهبة الباذخة عند كل من كيت وليوناردو.

أما موضع العبقرية فى تيتانيك، والذى ما زلت أراه حتى اليوم، فهو فى أنه فيلمان وليس فيلماً واحداً، ولكنهما فيلمان ممتزجين امتزاجاً محكماً بدعم من الصنعة والموهبة معاً، وزاد من إعجابى بهذا المزج أنه يخلط بأستاذية بين نوعين من الأفلام: الفيلم الرومانسى، وأفلام الكوارث!

تصل حرفة المزج هنا الى مستويات رفيعة حقاً الى درجة تحتار فيها هل أنت أمام فيلم رومانتيكى بالأساس لا يتبلور مضمونه ومغزاه إلا بوقوع الكارثة؟ أم أنك أمام كارثة إنسانية لم يبق شاهداً على إنسانيتها إلا قصة حب رائعة؟

ستقول لى: الفيلم واضح جداً واسمه "تيتانيك"، وهو يتحدث عن

كارثة غرق أكبر سفينة، وأعظم جسم يتحرك صنعه الإنسان حتى لحظة الغرق فى الساعة الثانية والثالث من صباح ذلك اليوم الأغبر: 15 أبريل من العام 1912.

سأقول لك: نعم الفيلم يتحدث عن السفينة العملاقة، ولكن لا تتسرع فى الحكم إلا بعد أن تشاهد الفيلم بأكمله (194 دقيقة من المتعة)، وكلّى ثقة أنك ستكتشف أن السيناريو الفذّ،الذى يجب تدريسه فى معاهد السينما، قد صنع بمهارة ودهاء وخبث ثلاثة سفن وليس سفينة واحدة فقط.

سفينة مادية عملاقة من الحديد تحاكى طبق الأصل تيتانيك العملاقة التى اتسعت لحوالى 2200راكب غرق منهم 1500 شخص من الرجال والنساء والأطفال، وكثيرون منهم تجمدوا وسط ماء المحيط.

أماالسفينة الثانية فهى افتراضية، لا نراها ولكن نحس بها ونلمسها، سفينة الموت، مقبرة هائلة تفتح فمها لابتلاع ركابها لا فارق فى ذلك بين الدرجة الثالثة والدرجة الأولى.

والسفينة الثالثة مكانها القلب، هالة ضخمة من مشاعر وأحاسيس الحب، طوفان من اللحظات العذبة الرائقة التى فشل المحيط فى القضاء عليها، فعادت من جديد الى مقدمة الصورة بعد 84 عاماً من الغياب.

لدينا إذن ثلاثة سفن عملاقة وليس سفينة واحدة، والبناء الفذّ المعقد للسيناريو هو محصّلة تفاعل السفن الثلاثة وتصارعها، أرجو أن تضع ثلاثة مشاهد متباعدة جنباً الى جنب لتكتشف هذا المعنى.

المشهد الأول يتعرف فيه بطل الفيلم جاك داوسون على مقدمة السفينة المادية العملاقة التى تكتسح المحيط، والتى تبدو الدرافيل بجانبها مثل سمكة صغيرة، والمشهد الثانى أيضاً عند نفس المقدمة العملاقة، وقد ولد الحب بين جاك وروز فى المشهد الشهير الذى تغلّفه موسيقى أغنية سيلين ديون البديعة، أما المشهد الثالث فقرب النهاية عند نفس المقدمة التى وصلها الحبيبان معاً هرباً من الغرق، لتتحول قمة الحب الى قمة الموت.

تلاعب

انظر كيف يتلاعب كاميرون بحكايته وبالنوعين الممتزجين فى يده مثل قطعة من الصلصال ، ليس فقط فى مكان واحد هو مقدمة السفينة، ولكن على مدار البناء الضخم والعملاق أيضاً. لن يفلت منه خيط واحد، ولن يترك ضربة فرشاة إلابعد أن يضعها فى مكانها ليقول ببساطة ممتنعة إنه إذا كان الحديد قد غرق فإن القلب قد استيقظ، وإذا كان الغرق بالموت، فإن الحياة والبعث بالحب، وإذا كانت تيتانيك سفينة عملاقة، والموت أيضاً عملاق، فإن الحب هو عملاق العمالقة.

أسوأ قراءة لفيلم تيتانيك أن يوصف بأنه فيلم بسيط، هو فى رأيى فيلم ظاهرُه البساطة، ولكنه من أكثر الأفلام تعقيداً لأنه فى الحقيقة نتاج إتقان احترافى لفيلم رومانسى فى أنضج حالاته، ونتاج احترافى لفيلم كوارث فى أفضل نماذجه، ثم نتاج إتقان احترافى أصعب للمزج بين نوعين شديدى التباعد.

فى خانة الرومانسية لدينا كل العناصر التقليدية: حبيبان بينهما من الإختلاف والفوارق ما يجعل من المستحيل الجمع بينهما لولا سهام الحب، أرستقراطية متمردة ورسام صعلوك، هى مخطوبة وهو على باب الله، هناك أيضاً العزول التقليدى، الخطيب رجل الأعمال الثرى كال (الرائع بيللى زان)، لدينا أيضاً العقدة الكلاسيكية: الجميلة لابد أن تتزوج من الثرى لأن أسرتها الأرستقراطية فقدت أموالها، الصراع كذلك نموذجى: عاشق ومعشوق وبينهما عزول.

فى خانة الكارثة لدينا أيضاً هذا البناء الكلاسيكى، خطر فتجاهل فانهيار مفاجئ فصراع ضد الموت فخسائر فادحة، قبطان السفينة لديه خبرة 26 عاماً، مع ذلك لم يتوقع أن تغرق سفينة قال عنها كال بعنجهية: "إن الله نفسه لا يستطيع إغراقها" . أخطاء كارثية، مهندس السفينة اكتفى بنصف المطلوب من مراكب الإنقاذ، استجاب القبطان لطلب مضاعفة السرعة لكى يفاجئ الصحفيين بالظهور فى أمريكا، لم يحسب حساب جبل الجليد الأبيض، عملاقٌ أيضا هذا الجبل وأبيض مثل الموت.

لوازم رومانسية

كل اللوازم الرومانسية: خفة ظل، كلمات رقيقة، لمسات، قبلات، وهديتان عابرتان للزمن: لوحة عارية رسمها جاك لروز، وقلب من الألماس ينتقل من العزول الى الخطيبة الى الحبيب ليعود من جديد الى الحبيبة، القلب هو الحب نفسه وقد هزم الموت بعد كل هذه السنوات، القلب هو نقيض جبل الجليد، روز العجوز ستعيده الى

المحيط فى نهاية الفيلم ليتحقق اسمه حرفياَ: "قلب المحيط".

كل اللوازم التى نجدها فى أفلام الكوارث: صروح تنهار، أصوات تصرخ، إنقاذ فى آخر لحظة، موت فى قلب الحياة، وحياة تخرج من الموت، أسوأ ما فى الإنسان من أنانية، وأفضل ما فيه من حب للآخر، وأداء للواجب، أطلال مدينة ضربها زلزال الموت، بصمة الإنسان، لمسته على لوحة أو بيانو محطم.

أما حلقات الوصل فهى مدهشة، مثل تيتانيك التى انشطرت، ينشطر الفيلم الى نصفين يتصلان "بصنعة لطافة"، النصف الأول مقدمته تنتمى الى أفلام الكوارث، الغوص للبحث عن أطلال السفينة، بدلاً من الماس يجدون الصورة، يكتشفون ماهو أغلى، الحب . يجدون صاحبة الصورة، العجوز روز، تنطلق فى الحكى ليبدأ الجزء الرومانسى حتى ظهور جبل الجليد، يتغلب جزء سينما الكوارث حتى موت جاك متجمداً ونجاة روز، ثم خاتمة رومانسية صريحة، لا تنتهى فقط ببعث الحب من قلب الموت، ولكن أيضاً ببعث السفينة وكل ركابها من جديد، وكأن السينما انتصرت أخيراً لمعنى سفينة النجاة.

تتضافر خيوط الحب والخطر، يستخدم كاميرون ببراعة الأيدى للتعبير عن المعيين سواء فى أوقات التعارف أو النشوة أو مواجهة الموت، الأيدى هنا حلقة وصل بصرية تحتاج الى دراسة خاصة، يتجادل الثابت والمتحرك ما بين الدرجة الثالثة والدرجة الأولى، جاك لن ينقذ روز من الموت فقط، ولكنه سينقذها من المنطق الصارم الذى يجعل الناس مجرد آلات، والنساء والآلات لا تمتزجان كما يعلّق أحد شخصيات الفيلم.

روز روح متمردة قادمة من أوربا القديمة لن ينقذها إلا هذا الأمريكى المغامر،ابن العالم الجديد، هو أيضاً يشعر رغم فقره بأنه "ملك العالم"، فى بداية الفيلم تقول روز تعليقاً على لوحة لفنان جديد اسمه بيكاسو: "إنها لوحة مليئة بالأحلام ولكنها تخلو من المنطق".

فيما بعد لن تعتمد روز على المنطق لإدراك أن حبيبها لم يسرق، ولن تعتمد على المنطق فى العودة الى السفينة بعد أن ركبت فعلاً قارب النجاة، ستثق أكثر فى مشاعرها وأحاسيسها، وستثق أقل فى العقل والمنطق.

لم يصنع كاميرون فيلم "تيتانيك" باستخدام تقنية البعد الثالث كما فعل بعد ذلك فى أفاتار، ولذلك أرى أنه من الخطأ تحويل فيلم معقّد

كهذا الى التقنية الجديدة. إذا كان من المقبول أن يساهم البعد الثالث فى تضخيم أهوال الكارثة، فإن استخدامه فى الأجزاء الرومانسية كان بشعاً لأنه أعطى التكوين مظهراً كوميدياً.

استخدام هذه التقنية يفصل مقدمة الصورة عن عمقها ثم يدفع هذه المقدمة الى صالة العرض بل الى عين المتفرج مباشرة، إنه يحطم تكوين الصورة تحطيماً، قد يكون ذلك مفهوما إذا كان فى مقدمة الصورة طوفاناً من المياه الغزيرة المُغرقة، ولكن التأثير يصبح كوميدياً تماماُ إذا كان فى مقدمة الصورة " قفا " ممثل أو ممثلة لأن الكاميرا أحذت اللقطة من الخلف!

فى مشاهد كثيرة كان كاميرون يتعمد أن يمر الكومبارس امام بطليه وهما يتحدثان على ظهر السفينة. باستخدام البعد الثالث، أصبح هناك جيش من المارة يعبرون داخل عيوننا، لاشك عندى أن دافع استخدام التقنية الحديثة كان تجارياً بحتاً ولا علاقة له بفهم الفيلم أو بنوعه أو مضمونه أو مغزاه، ولاشك أننى أفضّل لذلك النسخة القديمة العادية كما أرادها وابدعها مؤلفها ومخرجها الكبير.

"تيتانيك" سفينة من المواهب الرائعة التى أثبتت جدارتها فيما بعد، أريد أن أتوقف عند أصعب أدوار الفيلم فى رأيىى، بيللى زان فى دور كال، صعوبة الشخصية فى أنها بركان من الداخل يحيط به وجه من الثلج، هو طوال الوقت يحاول السيطرة على انفعالاته، إنسان بدائى يرتدى بدلة السهرة، صراعه الأهم بين عشق حقيقى لروز ورغبة عارمة فى الإمتلاك، بين روح تحاول أن تحب، ومادة تحاول أن تغضب، الحب الدفين والشر المستطير، هذا الدور لا ينجح فيه إلا مشخصاتى قدير، كنت أتوقع استمرارا ونجاحا أكبر لهذا الممثل الكبير.

المونتاج الذى حافظ على تماسك البناء العملاق، قطعات ذكية جدا بين حيوية الدرجة الثالثة وثبات وجمود الدرجة الأولى، بين براكين الصراخ المكبوتة داخل روز، ولقطة مدخنة السفينة الهائلة، الصورة الثرية بين ألوان الحب الدافئة وألوان الموت الزرقاء والبيضاء، إن مشهد الجثث المتجمدة فى المحيط بالأبيض والأزرق والأسود، وسفينة إنقاذ تبحث عن الناجين، يستدعى بقوة صورة العالم السفلى للموتى فى الأساطير الإغريقية. فى أول ظهور لروز أمام جاك تكون الكاميرا فى زاوية منخفضة بحيث تبدو روز خلف قضبان السفينة، الموسيقى حالمة ومفزعة مع توظيف نموذجى فى الحالتين.

الحوار الذى أصبح من أيقونات سينما القرن العشرين، معنى أن تصنع أنت لحظاتك الهامة، معنى أن تأخذ الحياة كما هى ثم تضيف إليها، أهمية أن تعيش كما تريد، أن تحلم، أن تحس لا أن تفكر فقط، ألا تخشى أى شئ لأنك لا تمتلك أى شئ.

"تيتانك" فى نجاحه المتواصل (تكلف حوالى 200 مليون دولار وحقق إيرادات عالمية تقترب من ثلاثة مليارات دولار) يعبّر عن تقدير مستحق لامتزاج الحرفة والموهبة معاً، أراه ترجمة لانتصار الإنسان للمشاعر النبيلة. صغيرٌ هو حقاً ذلك الإنسان أمام الطبيعة وأمام الكوارث، ولكنها عملاقٌ حقاً بالحب، ضعيفٌ جداً بميزان الجسد، وقوى جداً بمعيار القلب.

"تيتانك" ليس فيلماً عادياً، ولكنه ملحمة حديثة، عظيمة ومُلهمة، عن الحب والموت.

فيلم "إدجار": الفرد قبل المؤسسة والأمن فوق القانون!

لا أتفق أبداً مع منهج التقليل من شأن الأفلام لأنها تقول أشياء لا نوافق عليها إذ أن الكاتب يصنع فيلمه بالأساس لكى يعبّر عن وجهة نظره هو لا عن وجهة نظرنا نحن، يصنع السينما التى يحبها ليضع من خلالها أفكاره لا أفكارنا نحن.

لذلك كنت وسأظلُ أقيّم الأفلام بحسب مستواها الفنى أولا، ثم أقوم بتفنيد وجهة نظر الفيلم إذا كنت مختلفاً معه، أى أننى أحاول أن أجمع (بقدر الإستطاعة) بين حق الفن وحق الفكر معاً.

هذا فيلم هام للغاية أعتبره فرصة رائعة لتطبيق هذه القاعدة. إنه الفيلم الأمريكى "ج إدجار" J. Edgar الذى يطرح وجهة نظر مزعجة للغاية ولكن بطريقة ذكية ومؤثرة، ومن خلال بناء متماسك مع بعض الملاحظات.

بدأ مؤخراً عرض هذا الفيلم الذى قام ببطولته ليوناردو دى كابريو وأخرجه كلينت إيستوود فى عدد محدود من الصالات المصرية، وأدهشنى بعد أن شاهدته أنه فى مستوى بعض ما شاهدت من الأفلام التى رشحت للأوسكار إن لم يتفوق عليها.

هل استُبعد الفيلم من الجوائز والمنافسة بسبب فكرته التى أختلف أنا ايضا معها أم بسبب ملاحظات على مستواه الفنى؟ تقديرى أنها الأولى إذ يبدو أن أعضاء الأكاديمية أزعجهم (كما أزعجنى أيضاً) أن يعبّر الفيلم عن وجهة نظر تقترب كثيراً من منطق (أو لامنطق) اليمين الأمريكى المحافظ الذى ورّط أمريكا فى قوانين صارمة بعد هجمات 11 سبتمبر، والذى جعل أمن أمريكا (والعالم الحر) يبدأ من أفغانستان والعراق.

لايتم استدعاء الشخصيات الهامة التى لعبت دوراً فى التاريخ عبثاً أو

من باب التكريم فقط، ولكن الأفلام الناضجة تستدعى شخصية ما من الماضى لكى تقول أشياء محددة عن الحاضر.

استدعاء الشخصية

ما فعله داستين لانس بلانك مؤلف فيلم "إدجار" هو استدعاء شخصية مؤسس مكتب التحقيقات الفيدرالية الأمريكى الأسطورى "إدجار هوفر" لكى ينحاز من خلالها الى رؤية اليمين التى تضع هاجس الأمن فى المقدمة، وتجعله صاحب الفضل الأول فى حماية أمريكا من أعداء لا ينامون.

تذهب هذه الرؤية أيضاً الى اعتبار أن الأمن ليس مجانياً على الإطلاق، هو سلعة لها ثمنها الباهظ الذى لا يتمثل فقط فى اختراع القانون المناسب وفقاً للظرف الإستثنائى، وإنما قد يمتد الى خرق القانون نفسه إذا استدعت الضرورة ذلك.

منطق هوفر الذى رأيناه فى الفيلم هو منطق كل رجل أمن فى العالم يرى فى نفسه حاملاً لرسالة سرمدية تحتّم عليه حماية من يريد ممن يعتقد أنهم ضد الوطن، الفكرة هنا ببساطة أن الفرد هو صانع المؤسسة وليس العكس، وهو أيضاً الذى يحدد للمؤسسة طريقها رافعا شعارات مثل الغاية تبرر الوسيلة والضرورات تبيح المحظورات.

إدجار هوفر الذى يلعب دي كابريو دوره ببراعة هو الرجل الذى اعتبر نفسه حامياً لوطنه من الشيوعيين والفوضويين وعصابات الجريمة المنظمة، الفيلم يتجاوز كثيراً سرد محطات هامة من حياته المهنية التى تواصلت تحت حكم ثمانية رؤساء للجمهورية ، ليصل الى هدفه الحقيقى وهو أن يضع متفرجه (الأمريكى أساساً) أمام ثنائيات محددة: الفرد فى مقابل المؤسسة، والأمن فى ظل القانون أم الأمن بعيداً عن القانون، وكلها قضايا مؤرّقة كانت موضوعاً أمريكياً للجدل بعد مأساة مركز التجارة العالمى.

ومع أن السرد يطرح قصة هوفر من خلال هوفر نفسه الذى يحكى قصته وقصة مكتب التحقيقات الفيدرالية بل ويُمليها على أكثر من عميل شاب (الجيل الجديد)، ومع أننا نتحرك من الحاضر الى الماضى وبالعكس على مساحة زمنية ضخمة تمتد من عام 1919 الى عام 1975 ، ورغم أننا نسمع ونشاهد رؤساء لأمريكا من الرئيس هوفر الى الرئيس نيكسون مروراً بروزفلت وجون كنيدى، إلا أن خيطاً واحداً، ونغمة محددة لم تتغيّر أبداً يمكن وصفها على النحو التالى :هناك خطر داهم وعابر للأزمان على أمريكا ، وهناك رجل واحد على رأس مؤسسة صنعها على يديه يتحدى الخطر مهما تغيّر شكله أو مصدره.

خطر الشيوعية

فى أول لقطة، نسمع هوفر وهو يصف الشيوعية بالخطر الداهم والمرض الخطير، نحن الآن فى بداية الستينات حيث يقرر مؤسس مكتب التحقيقات أن يُملى قصته وقصة مؤسسته، نعود الى العام 1919 لكى نشاهد النائب العام بالمر وهو ينجو وأسرته من الموت بأعجوبة إثر انفجار دبره الشيوعيون ضمن سلسلة انفجارات استهدفت شخصيات عامة ورجال أعمال.

كان هوفر وقتها شاباً صغيراً يعمل فى مكتب النائب العام، ولم يكن مسموحاً لرجال الضبط بحمل الأسلحة، ولكن هوفر الذى يعتبر بالمر مثله الأعلى يشترك معه فى الحرب على الجماعات الراديكالية بلا هوادة.

يبدأ هوفر من فكرة عمل ملفات بأسماء أعضاء هذه الجماعات، ويتحايل على قانون منع حمل السلاح باستخدام الأسلحة الشخصية، ويساهم فى متابعة الأجانب المقيمين فى أمريكا، ويوصى بطرد بعضهم ومنهم إيما جولدمان المتزوجة من أمريكى.

يؤدى انتهاك القانون الى الإطاحة بالنائب بالمر، ولكن النائب العام التالى له يختار هوفر لكى يكون مديرا لمكتب التحقيقات الفدرالية مع صلاحيات واسعة تجعله يختار أفراد المكتب وفق معاييره الصارمة، وتسمح له فيما بعد بإنشاء أضخم بنك للبصمات كما يؤسس معملاً متكاملاً للبحث عن الأدلة الجنائية، وكلها خطوات لم تكن تعرفها أجهزة الأمن فى تلك السنوات المبكرة.

مع تغيّر الزمن، يتغيّر العميل الذى يُملي عليه هوفر القصة وكأنها يريد أن يوصّل فكرة الفيلم لكل الأجيال: أمريكا فى خطر متصل، ونحن الموكلون بحمايتها، الفرد هو صانع المؤسسة والقوانين، والأمن يسبق كل شئ.

فى مسيرته المهنية هناك محطات يتوقف عندها الفيلم : قضية اختطاف وموت ابن الطيار الشهير لندنبرج التى استغلها هوفر فى تدعيم دور مكتب التحقيقات، وفى إنشاء معمل حديث للأدلة الجنائية، وفى تشريع جديد يتيح للشرطة حمل الرشاشات لمقاومة عصابات الجريمة المنظمة.

استخدم هوفر سلاح الدعاية لنفسه أو من خلال أفلام روائية وحكايات مصوّرة تجعل رجال التحقيقات أبطالاً، ثم انتقل الى استغلال رؤساء أمريكا أو بالأحرى ابتزازهم بملفات وتسجيلات يحتفظ بها المكتب

حتى يطلقون يده فى التجسس على من يعتبرهم أعداء الوطن بمن فيهم داعية الحقوق المدنية الأشهر مارتن لوثر كنج.

فى مشهد هام يقوم هوفر بتهديد روبرت كنيدى (النائب العام فى الستينيثات) بتسجيلات فضائحية لشقيقه الرئيس كنيدى حتى يغض النائب العام الطرف عن تجسسه على شخص يتهمه هوفر بالشيوعية، فى مشهد سابق نراه يلمح بعلاقة شاذة لزوجة الرئيس روزفلت مع إحدى السيدات لكى يحتفظ هوفر بمنصبه، وفى مشهد لاحق نراه يدخل الى نيكسون وينكر وجود الملفات السرية التى طلبها منه الرئيس، وفى كل مرة ينظر هوفر قبل دخوله المكتب البيضاوى الى صورة معلقة لأول رؤساء امريكا جورج واشنطن وكأنه يتعهد له بأن يحافظ على الوطن.

سباق مع القوانين

صحيح أن الفيلم يقدم هذه الأمور باعتبارها تجاوزات قانونية، ولكن ما يبقى فى ذاكرتك أن هذا الرجل أنقذ أمريكا عشرات المرات، لقد بدا أحياناً أن الرجل يسبق القوانين، ويشم الخطر على مسافة بعيدة مثل زرقاء اليمامة، وإذا كان هوفر يعتبر بالمر بطلاً، فإن الفيلم يطلب من كل أمريكى بخبث أن يعتبر هوفر بطل الأبطال.

حتى جوانب الضعف الإنسانية الشخصية عند هوفر تقدّم بصورة لا تجعله مقاتلاً ضد الشيوعية والجريمة المنظمة فحسب ولكنه مقاتل ضد نفسه ورغباتها، هناك دوماً علاقة لا تنتهى بأمه ذات الشخصية القوية التى لعبت دورها ببراعة جودى دنش، وهناك أيضا مقاومة متصلة منه لشذوذه الجنسى حيث ينحاز الفيلم لفكرة لم تتأكد أبداً هى أن هوفر كان شاذاً جنسياً، وأن عشيقه هو مساعده الأول فى مكتب التحقيقات وصديق عمره كلايد تولسون (أداء متميّز من آرمى هامر).

بورتريه السيد هوفر كما قدمه الفيلم واضح المعالم تماماً : رجل يحترف الأمن، ويقدّس الصداقة (تولسون والسكرتيرة الدائمة هيلين جاندى)، يؤمن بنفسه وبالمؤسسة التى أنشأها وبرجاله، قد يميل الى الإستعراض وادعاء البطولات الوهمية كما يواجهه تولسون بذلك فى مشهد أخير،ولكن هوفر لايموت إلا بعد أن نسمع على شريط الصوت كلماته عن أمريكا التى تؤمن بالفرد والجديرة بالحماية فى كل الأوقات.

ورغم أن هوفر امتلك ملفات استخدمها فى الإستمرار فى عمله وتوسيع سلطاته إلا أن ذلك كان من أجل "أمن الوطن"، كما أن السكرتيرة الوفية هيلين تقوم بإحراق تلك الملفات فى نهاية الفيلم ،

وهكذا يتماسك البناء وتُستخدم كل العناصر فى سبيل هدف مزدوج : رجل من الماضى حقق لأمريكا الحماية والأمن، ومنطق مستمر لكى يستفيد الحاضر من الماضى.

ربما يؤخذ على السيناريو عدم التوقف عند دور مكتب التحقيقات فى عملية اغتيال جون كنيدى، ولكن العمل وعناصره على مستوى رفيع ولا يمكن قراءته وتحديد خطورته إلا على ضوء أمريكا الحاضر وليس أمريكا الماضى فقط.

دافع فيلم هوفر بخبث فنى مشروع عن قضيته، ولكن ذلك لا يمنع أن نقوم بتفنيدها بسهولة، فالحقيقة أن الذى أنقذ أمريكا من الشيوعية والفوضوية والأزمة الإقتصادية والجريمة المنظمة فى الثلاثينيات ليس هو الأمن كما يقول الفيلم، ولكنها قدرة النظام الديمقراطى على تعديل المسار تصحيح الأخطاء، وعصب هذه القدرة هو الحفاظ على الحقوق المدنية الفردية واحترام القانون رغم كل العثرات والكوارث.

اشكالية الأمن والدولة

ليس صحيحا أن الأمن (أىّ أمْن) هو الذى ينقذ الدولة من الإنهيار ولكنه النظام المؤسسى الذى تتوازن فيه الحقوق والوجبات، الإتحاد السوفيتى كان يمتلك أجهزة أمنية أقوى بكثير من مكتب هوفر ومع ذلك انهارت الإمبراطورية السوفيتية بين عشيّة وضحاها.

رؤية هوفر واليمين الأمريكى فاسدة لأنها تحصر المشكلة فى أعراضها وليس فى جذورها، ولأنها تبسّط القضية فى شكل معادلات بينما هى أكثر تعقيداً وتركيباً، فلا المكارثية ولا الهوفرية هى التى أنقذت أمريكا من الشيوعية، ولكن النظام هو الذى نجح فى تطوّير آلياته فى الصمود وامتصاص التحديات.

لذلك أقول إن فيلم هوفر ليس فقط فيلماً جيداً جداً على المستوى الفنى ولكنه أيضا جدير بالمناقشة والجدل حتى لو اختلفت معه، كانت مشكلة هوفر التى لم يستطع أبداً حلّها هى أن الأمن ليس هدية ملموسة يمكن الحصول عليها بعد اكتشاف كل إرهابى أو مجرم ولكنه الحصاد النهائى لخلل اجتماعى أو سياسى لا يمكن تجاهله، ولعلها أيضا مشكلة أمريكا حتى اليوم.

يظل في ذاكرتك من الفيلم الكثير من المشاهد المميزة خاصة بين هوفر وأمه، وبين هوفر وصديقه وعشيقه كلايد، فريق رائع من الممثلين : ديكابريو الذى أدهشنى وأقنعنى سواء فى مرحلة شباب

هوفر أو كهولته وشيخوخته بمساعدة الإضاءة التى غيّرت ملامح الممثل البريئة الى ملامح حادة وقاسية، كانت جودى دنش أيضا فى الدور المناسب كأم تجمع بين الحزم والشفقة، وأجادت ناعومى واطس فى دور السكرتيرة الوفية بمراحلها السنيّة المتعددة ، وقدم آرمى هامر أداءً واثقاً ومؤثراً للغاية خاصة فى المراحل الأخيرة من شخصية تولسون.

أكد الفيلم من جديد أن كلينت إيستوود مخرج كبير حقاً، هو ربما أكثر أهمية كمخرج منه كممثل، لابد أيضاً من ملاحظة أن سلاح إيستوود المحورى هو إدارته البارعة لمثليه الذين يقدمون معه أفضل أدوارهم، ولابد من ملاحظة أخرى هامة هى أن شخصية هوفر التى تحمّس لها إيستوود لا تختلف كثيراً فى جوهرها عن شخصية الشريف فى أفلام رعاة البقر التى صنعت شهرة إيستوود.

هوفر هو الشريف العصرى الذى يعتبر نفسه مسؤولاً عن الأمن، والذى يبدو كما لو كان مؤسسة في رجل واحد، والذى ينفذ القانون ولكنه لا يتردد فى خرق القانون من أجل مطاردة الأشرار.

ولعل هذه الزاوية هى التى تدفعنا الى القول أن فيلم "ادجار" يحتمل تفسيرات كثيرة، وانه فيلم يتجاوز تشريح رجل الى تشريح فكرة بل وتشريح الأفكار التى صنعت امبراطورية اسمها أمريكا .

المرأة الحديدية" .. تراجيديا الأفكار فى مواجهة المشاعر!

أسوأ ما يفعله أى سيناريست يصنع فيلماً عن حياة شخصية مشهورة أن يكدّس عنها المعلومات وكأننا فى حصة تاريخ، وأن يتعامل مع الدراما كما تتعامل معها كتب وملخّصات المناهج الدراسية الملائمة للإمتحان وليس للمتعة الفنية.

أمّا التناول الناضج لهذه الأعمال فيبدأ أولا بالبحث عن مفتاح الشخصية، عن السبب الذى جعلها تستحق أن تكون موضوعاً للدراما بكل مكوناتها ، ثم نأخذ من حياة هذه الشخصية ما يتسق مع هذا المفتاح وتلك الزاوية.

لم تكتشف السينما هذا المدخل ولكنها تعلّمته من مسرحيات الكبار، خصوصاً شيكسبير، الذين أعادوا قراءة شخصيات تاريخية وفقاً لرؤيتهم الخاصة، فجعلوها أكثر خلوداً وإنسانية مما هى فى الواقع.

الأمثلة كثيرة فى السينما العالمية على هذا المنهج الناضج فى التناول، والنموذج الأحدث ستجده فى الفيلم البريطانى الفرنسى المشترك (the iron lady) الذى استقبلته بعض الصالات المصرية فى نسخ محدودة تترجم الاسم بمعناه المباشر:"المرأة الحديدية".

نجاحات ميريل

سبقت الفيلم الى القاهرة نجاحات بطلته القديرة ميريل ستريب التى حصدت بعضاً من جوائز أفضل ممثلة فى بعض من أهم المسابقات السينمائية، من الجولدن جلوب الى الأوسكار الى البافتا، عن أدائها المتفوّق لدور مارجريت تاتشر، أول امرأة تتقلد منصب رئيس الوزراء فى بريطانيا لمدة تناهز أحد عشر عاما ونصف العام تاركةً بعدها جيشاً من المؤيدين والأعداء على حد سواء.

مازالت مارجريت تاتشر على قيد الحياة، تعيش بعيداً عن الأضواء، وحيدة ، منعزلة بعد وفاة زوجها دينيس منذ سنوات بالسرطان، هى أيضاً تعانى من أمراض الشيخوخة حيث تحتاج الى رعاية طبية متواصلة ما بين المنزل والمستشفى.

ذكاء السيناريو الذى كتبته آبى مورجان ليس فى أن تقول للمتفرج ما

يجب أن يعرفه عن سيرة حياة امرأة قوية مثيرة للجدل، ولكن فى أن تقدم ذلك وفقاً لفهمك أنت لهذه الشخصية.

موضع الإبداع هنا ليس فقط فى أن تحكى عما حدث بالفعل، وإنما فى أن تحكى عما يستحق أن يكون جزءاً من دراما متماسكة، فى اللحظة التى ننتقل فيها من شخصية سياسية محددة الى نموذج درامى إنسانى يولد الفن ويولد الفيلم.

المفتاح الذى قدمه الفيلم لشخصية مارجريت تاتشر هو أنه اعتبرها أقرب ما تكون الى مواصفات الشخصيات التراجيدية المعروفة، فى الأصل لا تُعتبر هذه الشخصيات شريرة، بل تحكمها أحلام ودوافع نبيلة، هى أيضاً شخصيات جسورة وجريئة وقادرة تماما على الفعل. أين تكمن المشكلة إذن؟

تكمن ببساطة فى ذلك الخطأ الذى ترتكبه تلك الشخصيات أثناء انهماكها فى الفعل، ولكنه خطأ قاتل قد يهدم كل شئ، ولأن هذه الشخصيات ليست شريرة بطبعها وإنما أخطأت وأساءت التقدير، فإن شعورنا نحوها لايكون الكراهية وإنما الرثاء.

تاتشر ابنة البقال فى مدينة جرانثام الصغيرة، والتى استطاعت بجهدها وعملها أن تحصل على منحة من جامعة أكسفورد، والتى سارت وراء ما تؤمن به حتى وصولها الى كرسى رئاسة الوزارة، كانت تدافع عما تظنه أنه الصواب.

فيلمنا الهام والمؤثر سيقدم معاركها وقوّتها وانتصاراتها بمنتهى القوة، بل سيجعلها تشرح أفكارها فى عبارات تقترب من الأقوال المأثورة، ولكن الفيلم لن يتنازل أيضاً عن تعرية خطأ الشخصية التراجيدى.

كان خطأ هذه السيدة أنها نظرت الى الأمور من زاوية واحدة فقط، اعتبرت الحياة مجموعة من الأفكار والمعادلات فيما تبدو حياتنا أكثر تعقيداً من ذلك، كانت ترفع دائماً شعار "إما كذا أو كذا " ، فيما تحتمل الحياة الكثير من الثنائيات بأن تكون الأمور "كذا وكذا" فى نفس الوقت.

ستلاحظ إذا شاهدت الفيلم أن تاتشر وضعت الأفكار فى مواجهة مصطنعة مع المشاعر، وانتصرت بلا تردد للأفكار تأثراً بآراء والدها الحادة والقاطعة.

في مقابل هذه النظرة "الأحادية" سينبنى السيناريو الماكر بأكمله على "ثنائية" ساخرة طوال الوقت: أفكار الماضى الجافة فى مقابل مشاعر الحاضر الدافئة، حقائق الأمس الصارمة فى مواجهة أشباح وهلاوس اليوم، قوة السلطة فى مقابل ضعف الشيخوخة، أضواء المنصب فى مقابل ظلام النسيان، وقد منح هذا البناء الذكى لمسة خاصة للدراما جمعت على نحو معقد بين الأسى والسخرية.

رؤية نقدية

لا يقلّل الفيلم من أهمية ولا جهد تاتشر ولكنه يقدم رؤية نقدية لأفكارها الأحادية الصارمة تطبيقاً على حياتها هى وليس على حياة أى أحد آخر.

وهذه الرؤية تبدأ كما ذكرنا من بناء السيناريو الذى يتعامل مع الثنائيات ثم يختار التركيز على محطات بعينها صنعت رحلة الصعود وانتهت الى أيام الأفول.

بينما نسمع موسيقى عسكرية قوية وحماسية على شريط الصوت، تظهر تاتشر كعجوز ذاهلة تشترى علبة من اللبن فى سوبر ماركت لا يتعرف عليها بداخله أحد. نعود معها الى المنزل، يستقبلها زوجها دينيس، تتكلم معه، تشرف على ملابسه، وتنصحه بارتداء كوفية اتقاء للبرد، يداعبها فى الشارع، نسمع أصواتاً خارج الغرفة تتحدث عن خروج مارجريت بلا رفيق من المنزل الى السوبر ماركت.

فى هذا المشهد الإفتتاحى ستتبلور لعبة السيناريو، فالموسيقى العسكرية ستبدو عنوانا على شخصية لا تتنازل مثل أى مقاتل، وسنجد تاتشر فيما بعد وهى تديربنفسها حرب فولكلاند، وتصدر أوامرها للجنرالات.

ولكن هذه الصرامة القوية سرعان ما يظهر نقيضها فى هيئة تلك العجوز الذاهلة، وفى مقابل حديث تاتشر عن ارتفاع أسعار اللبن بالرقم والسعر ستنهار هذه الثقة فيها بعد دقائق عندما نعرف أن زوجها الذى رأيناه من برهة وهو يداعبها ويسخر منها لا وجود له لأنه مات منذ سنوات.

امرأة الأبيض و الأسود يقدمها الفيلم فى صورة ملتبسة هى مزيج بين الأبيض والأسود،صورة رمادية غامضة ، ما زالت تتحدث بصرامة وثقة، ولكننا سنكتشف بعد قليل أنها مريضة بالشيخوخة ولا يجب أبداً أن تخرج بدون مرافق حتى لشراء علبة من اللبن.

ستكون تلك الأيام الصعبة فى حياة سيدة عجوز مات زوجها وسافر

ابنها مارك مع أسرته الى جنوب أفريقيا وبقيت ابنتها كارول تزورها بين وقت وآخر، ستكون تلك اللحظات وسيلة العودة الى الماضى لاسترجاع حياة مارجريت تاتشر، وفى كل مرة نعود فيها من الرحلة ستعمل الثنائيات بلا هوادة عقاباً لسيدة الرؤية الواحدة.

فى الماضى: فتاة من صنع والدها القوى البقال وعمدة المدينة، الرجل الذى يؤمن بالإرادة الفردية، وبالمبادرة الخاصة، والذى يوصى ابنته بألا تسير وراء الجموع بل أن تكون متفردة، الابنة تعمل فى محل البقالة ولا تحفل بسخرية زميلاتها، يقودها طموحها أن تحصل على منحة أسكفورد.

فى الماضى أيضاً: لحظة تحول أخرى عندما تلتقى مارجريت إدواردز (هكذا كان اسمها القديم) مع رجل الأعمال الثرى الشاب دينيس الذى يعجب بقوتها، يعرض عليها الزواج، تبكى من الفرحة، ولكنها تقول إنها لا تريد أن تبقى فى المنزل، تريد أن تحقق نفسها ، ترفض أن تنتهى حياتها وهى تغسل الأكواب والصحون فى بيتها ، يعدها بأن يساندها، يرقصان على أنغام أغنية "هل سنرقص؟" .

تنطلق رحلة ماجى الصاروخية: تُنتخب عضوة فى البرلمان ، تصبح وزيرة صارمة للتعليم فى حكومة ادوارد هيث، تصفه بأنه رجل ضعيف، تقرر بتشجيع من صديقها السياسى أيرى نيف أن ترشح نفسها لرئاسة الحزب، بعد النجاح تكون الخطوة التالية أن تكون رئيسة وزراء بريطانيا وهو الحلم الذى لم تصدق هى أبدا أن يتحقق.

فى منصبها الأرفع تؤكد شهرتها كأمرأة حديدية ولا تتراجع أبداً مهما كان الثمن: تقلل النفقات وتغلق مناجم الفحم بحجة عدم جدواها اقتصادياً، يتصاعد عدد المتبطلين عن العمل ، تندلع المظاهرات الدامية ، يتم تفجير فندق جراند اوتيل الذى كانت تقيم فيه مع زوجها استعداداً لمؤتمر حزب المحافظين، تخوض حرباً لاهوادة فيها ضد منظمة الجيش الجمهورى الأيرلندية، يفجّرون السيارة التى تقل صديقها أيرى نيف، تعلن الحرب على الأرجنتين لغزوها جزر فولكلاند، نراها وهى تصدر أوامرها مباشرة للجنرالات بإغراق بارجة أرجنتينية مما يودى بحياة 300 جندى، ترد الأرجنتين بإغراق البارجة البريطانية جنرال بلجرانو.

ترفض عروض السلام من ألكسندر هيج وزير الخارجية الأمريكى،

تكسب الحرب وتجنى ثمار بعض الرواج الإقتصادى، نراها وهى ترقص مع زعماء العالم، نسمع أغنية تهتف باسمها، تواصل سياستها التى جعلت الفقراء أكثر فقراً، ينقلب عليها حزبها بعد أن أهانت بمنتهى القسوة الوزير جيفرى هاو، يتحداها مايكل هيزلتاين على زعامة الحزب فيما يشبه الإنقلاب، تخسر أول جولات الإقتراع فتنسحب الى الأبد.

لحظات صعبة

يتخلل هذه المعارك لحظات صعبة فى حياة امرأة عجوز تعانى من هلاوس تجسد لها شبح زوجها الساخر، نراه مرة يقلد شارلى شابلن، ويشاركها مشاهدة شريط قديم لتوأمهما كارول ومارك ، تحضر ابنتها كارول التى لا تسلم من انتقادات أمها المريرة، يبدو التناقض صارخا بين دعوة تاتشر لتكريمها بإزاحة الستار عن لوحة تضعها جنبا الى جنب تشرشل وجورج لويد، وبين أولئك العامة الذين لم يعرفونها وهى تشترى اللبن فى السوبر ماركت.

تبدو اللوحة متناقضة الألوان مابين أفكار جافة تسوقها تاتشر كالحكمة من طراز: " المشكلة الآن أن الناس تشعر أكثر مما تفكر .." ، ومثل : " أنت ما تفكر فيه، الأفكار تتحول الى كلمات، والكلمات تتحول الى أفعال، والأفعال تتحول الى عادات، والعادات تتحول الى طبائع"، وصولا الى مشاعر عنيفة حاولت المرأة الحديدية أن تسيطر عليها مثل لحظة بكاء طفيلها وهى تغادرهما بالسيارة الى البرلمان، ولحظة مقتل نيف بعد التفجير الإرهابى، ولحظة كتابتها لعبارات العزاء لأمهات القتلى فى حرب فولكلاند، ولحظة صراخها لطرد شبح دينيس الذى اتهمها فى الماضى بأنها فعلت ما فعلته من أجل طموحها الشخصى.

حصاد رحلة

حصاد رحلة ماجى سنجده فى مشهد أخير بديع: تجمع أحذية دينيس فى كيس كبير ولكنه يغادرها حافياً الى الأبد، تبقى وحيدة، ترفض الذهاب الى حفل التكريم، تقوم بغسل الصحون والأكواب فى نهاية تطابق تلك النهاية التى كانت ترفضها، نراها وحيدة فى عمق الكادر مثل أى عجوز تنتظر الموت.

انتهت حياة تاتشر السياسية مع نهاية الحرب الباردة بسقوط

جداربرلين وكأن المناسبة كانت إعلانا بنهاية "أفكار" عصر بأكمله، لم يعد باقيا لسيدة "الأفكار" إلا بعض "المشاعر" مع ابنة مواسية ، ومع صوت ابن بعيد عبر التليفون، ومع شبح زوج يسخر منها ، تريده لأنها وحيدة، وتتمنى ألا يعود لأنه يشعرها بذنب البحث عن السلطة على حساب الأسرة، ولأن ظهور دينيس لم يعد يعنى فى سن الشيخوخة سوى أنها تعانى من خرف الشيخوخة.

الثنائية على مستوى السيناريو ترجمها الصورة أيضاً، فمن ألوان رصاصية كابية وضبابية فى حاضر العجوز المريضة الى ألوان دافئة قوية مفعمة بقوة الشباب والسلطة فى الماضى البعيد، ومن ضعف الحركة التى جسدتها ميريل ستريب فى الشيخوخة الى قوة الصوت والمشية التى جسدتها ستريب أيضاً فى فترة السبعينات والثمانينات، ومن تكوينات تظهر فيها تاتشر وسط حشد من الأنصار والمساعدين الذى يهرولون على إيقاع خطواتها، الى تكوينات خاوية لا يوجد فيها سوى دينيس الذى نعلم جميعا أنه لا يوجد إلا فى مخيلة المرأة الحديدية.

ربما يؤخذ على المخرجة " فليدا ليويد" إسرافها فى اللجوء الى الحركة البطيئة وفى استخدام الكادر المائل، وفى استخدام المونولوج الداخلى المسموع، وكلها استخدامات مراهقة وبدائية أعادتنا الى سينما الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين ، ولم يكن الفيلم فى حاجة إليها على الإطلاق، ولكن البناء ظل متماسكاً حتى النهاية خاصة مع الأداء الإستثنائى الذى أصبح معتاداً من ميريل ستريب.

جهد هذه الممثلة المدهشة لم ينصرف فقط الى اتقان اللكنة والصوت المعروف لتاتشر، ولكن فى الإنتقال بسلاسة بين مشاعر القوة والضعف، الثقة وغياب اليقين، فى السيطرة على انفعالات وحركة سيدة قوية وامرأة مريضة، حصل الفيلم على أوسكار أفضل ماكياج ولكن ميريل ستريب هى التى جعلتنا نصدق أن تاتشر نفسها قد لا تنجح فى التعبير عن تلك المواقف بنفس الدرجة من القوة لو أتيح لها أن تؤدى شخصيتها الحقيقيّة على الشاشة!

فى أحد المشاهد الساخرة، نشاهد مارجريت تاتشر وهو تعلّم ابنتها كارول قيادة السيارة، وتنصحها دائما بالسير "الى اليمين" دائماً فى دلالة سياسية واضحة. هنا مأساة تاتشر، وهنا الخطأ التراجيدى القاتل، إنك لا تستطيع أن تسير الى اليمين طوال الوقت وأنت تقود سيارتك أو وطنك، لابد أن تميل الى هذا الإتجاه أوذاك.

لا يمكن أن يكون اليمين مناقضاً لليسار إلا فى علم الجغرافيا، أما فى

حياة البشر فالأمور تحتمل تلك الثنائية، وهل هناك من دليل على ذلك أوضح من أن تبدأ سيدة حياتها وهى لاتؤمن إلا بالأفكار، وأن تقترب حياتها من النهاية وهى لا تبحث إلا عن المشاعر؟

وبين الرحليتين فيلم مؤثر وذكى اسمه "المرأة الحديدية"، يتحدث عن الإنسان، بنفس القوة التى يتحدث بها عن السياسة، وأهل السياسة .

إعادة اكتشاف فيلم "المواطن كين": فن سينما التلصص

لا يحاول هذا المقال أن يكرّر ما يعرفه كلُ المهتمين بالسينما من أن فيلم "المواطن كين" للمخرج أورسون ويلز تحفةٌ سينمائية، ومنجمٌ لا ينضب نكتشف من خلاله فى كل مرة ما يقنعنا بروعة الفن السابع وأهميته، ولكن حديثى سينصرف الى التركيز على جانب من حوانب التفرّد فى هذا الفيلم.

سنطرح هنا سؤالاً مهمّاً هو: هل المواطن كين مجرد فيلم سينمائى متكامل العناصرأم أنه فيلم عن السينما كوسيلة للإكتشاف والفضح وإثارة الإلتباس وزعزعة اليقين؟ هل كان لأساليب أخرى ،لو استخدمت، أن تحقق للفيلم هذا الطوفان من الإعجاب ؟

مع التسليم بأن المواطن كين ساهم فى تطوير أدوات السينما، وقدرتها على التعبير والتوصيل، فإن هذا المقال يقترح نظرة مختلفة وغير تقليدية لهذا الفيلم المختلف، نظرة تربط بين قوة الفيلم، وبين كونه فيلماً عن السينما وليس عن أى شئ آخر، بما فى ذلك شخصيته المحورية مستر كين.

ما معنى هذا التعبير الغامض: "فيلم عن السينما"؟ نحن مدينون فى صكّ هذا التعبير للمخرج والناقد الفرنسى الراحل فرانسوا تروفو، وقد ذكره فى معرض وصفه للحديث عن فيلم "النافذة الخلفية" للراحل ألفريد هيتشكوك (1954).

النافذة الخلفية كما نعرف يدور حول مصور فوتوغرافى محترف يتلصص على جيرانه مستخدماً كاميرا، بعد ان أقعده حادثٌ عن السير. من خلال التلصص يكتشف المصوّر، ونكتشف معه، جريمة قتل، يتمتع الفيلم، الذى قام ببطولته جيمس ستيوارت وجريس كيلى، بسيناريو متماسك مع براعة فى رسم الشخصيات، وتدفق فى السرد يحقق الإثارة والتشويق.

فسّرتُ عبارة "فيلم عن السينما" فى البداية بمعناها المباشر، أى فيلم يوظف امكانيات وأدوات السينما لترجمة سيناريو مشوّق، ولكن هذا التفسير المباشر كان يصطدم دوماً بحقيقة أن كل افلام هيشتكوك تقريباً يتحقق فيها هذا الإتقان الحرفى، دون أن تنفرد بهذا

الوصف اللافت.

استرحتُ أخيراً الى تفسير تروفو الأعمق والأجمل لعبارته، فهذا الفيلم ليس عن اكتشاف رجل لجريمة قتل، ولكنه فى جوهره فيلم عن اكتشاف هيتشكوك الأعمق للسينما كفن للتلصص بامتياز.

عّدت الى الفيلم، وتأكدتُ بالفعل أن التلصص فى النافذة الخلفية يتحقق على ثلاثة مستويات: المصوّر القعيد يتلصص لحسابه الخاص من باب التسلية وقتل الوقت، ونحن كمتفرجين نتلصص عليه وعلى كل مايراه وعلى ما يفعله مع خطيبته الجميلة، وهناك فى المستوى الثالث غير المنظورهيتشكوك نفسه وهو يراقبنا جميعاً، إنه صاحب لعبة التلصص كلها، يفتح لنا كل نوافذها، ثم يعاقبنا فى النهاية من خلال لحظات رعب لا تنسى.

يكشف فيلم هيتشكوك ببساطة عن أن السينما هى فن التلصص المدفوع، نحن نشترى تذكرة لندخل حجرة مغلقة نتلصص فيها مع سبق الإصرار والتلصص على أشخاص لايبالون بوجودنا، أو يزعمون ذلك، وكلما تأكدنا كجمهور من لامبالاة الممثلين، كلما زادت نشوتنا من أجل المزيد من التلصص المسروق.

لو عدنا بالذاكرة الى فجر السينما الأول، سنكتشف أن أجهزة العرض السينمائية البدائية الأولى كانت أقرب الى صندوق الدنيا، شخصٌ واحد فقط يتلصص من خلال عين زجاجية على مشاهد قصيرة متتابعة، كان المتفرج قديما يمارس تلصصاً يطابق يالضبط ما يفعله رجل وحيد ينظر من ثقب الباب.

أسلوب السرد السينمائى الذى قدمه هيتشكوك فى فيلمه، يكاد ينقل آلية المشاهدة والتلصص الذى يمارسه جمهور السينما الى الفيلم ذاته، بهذا المعنى تستطيع أن تعتبرأن فيلم النافذة الخلفية يجعل السينما داخل السينما.

يمكن تفكيك اللعبة كما يلى: المتفرج داخل قاعة العرض تحوّل فى الفيلم الى مصور داخل حجرة صغيرة مظلمة، والكاميرا السينمائية، وهو الوسيلة التى تتيح صنع الفيلم وتلصص متفرج السينما عليه بالمشاهدة، تتحول داخل الفيلم الى كاميرا فوتوغرافية، وشاشة العرض التقليدية تتحول داخل الفيلم الى واجهة بناية ضخمة ترصّعها بعض النوافذ الصغيرة التى تتشابه فى شكلها، على نحو غريب مع إطارات الفيلم السينمائى (الكادرات).

من الغريب واللافت أيضاً أن الأحداث التى تجرى داخل كل نافذة /

كادر، تكاد تعبّر عن بعض أنواع الفيلم الأمريكى (مواقف كوميدية وأخرى استعراضية راقصة وثالثة رومانسية ..إلخ)، ثم يتوقف هيتشكوك عند الكادر الذى يناسبه (نافذة الجريمة والتشويق، وهكذا تأخذ حكاية الزوج القاتل مساحة أكبر فى التلصص والمتابعة (من المصور والمتفرج معاً)، وتصنع الحكاية عقدة الفيلم بأكمله.

فن التلصص

جيمس ستيوارت إذن هو مندوبنا ورجلنا كمتفرجين داخل الفيلم، دوره أن يتلصص لنا، كما أنه يمنحنا لذة مضاعفة عندما لا نتردد نحن فى التلصص عليه فى مشاهده الموضوعية الحميمة خاصة تلك التى تجمعه مع خطيبته باذخة الحسن والجمال، ولا ينسى هيتشكوك أن يجعل جريس كيلى تشرع فى تقبيل جيمس ستورات قبلتها الشهيرة بأن تقرّب شفتيها الى الكاميرا، وكأنها لا تكافئه وحده فقط، ولكنها تكافئ الجمهور المتلصص أيضاً.

هيتشكوك، وقد أدرك طبيعة السينما كفن للتلصص، قرر أن يقطع الشوط الى آخره، أراد فى النهاية أن يعاقب كل المتلصصين (الجمهور وستيوارت معاً). اختار الزوج السفاح أن يقتحم على بطلنا حجرته التى تعادل بالضبط قاعة العرض، عندما فتح الباب على جيمس ستيوارت أصابنا الفزع لأنه كان كمن فتح على الجمهور صالة العرض بعد أن ضبطهم يتلصصون على جرائم الآخرين.

وعندما يستخدم جيمس ستيوارت فلاش الكاميرا الذى يحوّل السفاح الى شبح أبيض بلا معالم، فإن هذا التصرف يعادل من زاوية الجمهور، الرغبة الجارفة فى إضاءة أنوار الصالة، لتتحول كل الأطياف من جديد الى شاشة بيضاء، حتى نتخلص من كابوس اللحظة المفزعة.

لكن هيتشكوك يعود بعد ذلك لكى يصالح كل المتلصصين بالقبض على السفاح، هنا يتحقق الخلاص المزدوج، وهنا أيضاً سيقرر الجمهور العودة لممارسة لعبة التلصص من جديد بمشاهدة أفلام أخرى، طالما أن العقاب لم يتجاوز لحظات من الفزع، جعلت طعم المغامرة حريفاً ولذيذاً.

روعة النافذة الخلفية بالتالى فى اكتشاف هيتشكوك وتجريبه آلية للتأثير فى الجمهور، محور هذا الآلية هى أن السينما كفن للتلصص المشروع، ولأن التلصص نوع من السرقة، فإن اكتشافه يثير الفزع والرعب.

تجربة إيطالية

بعد سنوات طويلة من فيلم النافذة الخلفية، سيظهر فيلم إيطالى بديع هو"سينما باراديزو الجديدة" للمخرج جوسيبى تورناتورى، ليتكلم بمعالجة مختلفة عن لعبة التلصص فى السينما، مندوب الجمهور فى هذا الفيلم هو ذلك المخرج الذى يشعر بالحينن الى دار العرض فى قريته الصغيرة، طفلاً ثم شاباً ثم رجلاً فى منتصف العمر، بالإضافة الى جمهور السينما العتيقة الذى نشاهد تجاوبه مع الأفلام المعروضة داخل الفيلم.

أراد تورناتورى أن يلغى الحواجز بين السينما وجمهورها، الجمهور يذهب بنفسه الى قاعة العرض، فإذا لم يستطع الدخول، فإن السينما هى التى تخرج الى الناس فى الشارع، حتى لوكان الثمن أن تحترق آلة العرض (مشهد شهير لا ينسى).

جمهور قاعة العرض الذى يشاهد جمهور سينما باراديزو وهو يبكى تأثراً بما يشاهده من أفلام الأبيض والأسود، سرعان ما سيشعر باختناق وسيحبس دموعه وهو يرى بطل الفيلم يفقد حبيبته فى سن الشباب.

تنتقل كاميرا تنورناتورى الذكية من مشاهد العبث الجنسى فى الأفلام القديمة الى مشاهد مماثلة تحدث فى قاعة العرض، من يدرى فقد تكون قد حدثت أيضاً مع جمهور يشاهد فيلم تورناتورى فى قاعة عرض حديثة فى عصرنا الحالى!

يستمر إلغاء الحواجزبين الأفلام وجمهورها، فإذا كان جمهور سينما باراديزو "القديم" قد حُرم من مشاهدة القبلات لأسباب رقابية ودينية، فإن تورناتورى يقوم بمكافأة جمهور "اليوم" فيدخر هذه المشاهد المحذوفة، ويعرضها مرة واحدة فى نهاية الفيلم. هكذا يفشل متلصصو الأمس، وينجح متلصصو اليوم / ورثتهم الشخصيين، وهكذا لا تستطيع أن تحدّد منْ يتفرج على منْ : الذين يتحركون على الشاشة أم الذين يجلسون فوق المقاعد فى دور العرض وفى المنازل ؟

ريادة ويلز

علينا الآن ، وقد شرحنا باستفاضة معنى صناعة فيلم عن السينما يكشف آلياتها وجوهر تأثيرها، أن نسجّل فضل الريادة للمخرج الفذّ أورسون ويلز فى فيلم المواطن كين، الذى عرض للمرة الأولى يوم 9 أبريل من العام 1941 فى مدينتى لوس أنجلوس ونيويورك.

إذا كان الإستخدام الناضج والخلاق لأدوات السينما صوتاً صورة يخطف أنظار كل من يشاهد هذا الفيلم حتى اليوم، فإن ذلك لا ينبغى أن يصرفنا عن فكرتنا المحورية للإجابة عن سؤالنا وهو: كيف نفهم المواطن كين كفيلم عن فن السينما؟

هناك عنصران أساسيان يركز عليهما السرد لتحويل الحكاية البسيطة (عدة صحفيين يبحثون عن معنى كلمة روزبد وهى أخر كلمات أسطون الصحافة تشارلز فوستر كين قبل وفاته) ، الى بناء بصرى مدهش يعيد اكتشاف السينما، وعلاقتها بالجمهور.

العنصر الأول الذى لعب عليه السرد هو السينما كوسيلة للإكتشاف والفضح والتشريح، المتفرج يذهب عموماً الى السينما لتوقعه أنه سيكتشف شيئأ ما، فى أفلام كثيرة تكون التفاصيل معرفة (أفلام مأخوذ عن هاملت مثلا)، ومع ذلك نذهب لاكتشاف نوع المعالجة الجديدة، أودرجة إتقان الممثل لشخصية هاملت الصعبة..الخ.

يستخدم ويلز، وشريكه فى كتابة السيناريو هيرمان مانكوفيتش، مندوبين عن الجمهور داخل الفيلم لتحقيق متعة الإكتشاف: المندوب الأول هو الكاميرا نفسها، والمندوب الثانى هو مجموعة الصحفيين الذين يبحثون فى تاريخ كين وخصوصاً الصحفى تومسون. يبدو لى الآن أن وجود مندوب أو أكثر للمتفرج داخل الفيلم، يحقق رغبة طفولية قديمة لنا عندما كنا نتمنى أن ندخل الى الشاشة، أو أن نبحث خلفها عن تلك الأطياف الملونة، وقد ظهرت أفلام أخرى تجعل المتفرج يدخل الى الشاشة بالفعل، أو أن تخرج شخصيات الفيلم لتنزل الى الجمهور، وتتفاعل معه.

اكتشف ويلز أن الكاميرا تستطيع أن تقوم وحدها بالإكتشاف بدون أى شخصية درامية كما فى الفيلم التسجيلى، وكما فى الجريدة السينمائية، ولذلك جعل لها الدور الأول فى اللعبة. ربما يكون حلم ويلز الأصلى أن يكون المواطن كين بأكمله جريدة سينمائية، يكتفى فيها بالتعليق من خارج المشهد كما حدث بالفعل فى بداية الفيلم، ولكنه اضطر أن يزج بهؤلاء الصحفيين الباحثين عن حقيقة ما.

ربما اختار ذلك لأن الفيلم نفسه عن عالم الصحافة وصناعة الأخبار والتأثير على الجمهور،وربما لأنه أراد إظهار سطحية العاملين فى هذه الصحف الشعبية (وكين على رأسهم)، حيث يتم تجنيد فريق كامل للكشف عما تعنيه كلمة روزبد، بعد عقد اجتماعات غامضة، تُسهم الإضاءة فى جعلها أقرب الى المؤامرة، أو الإعداد فى غرفة العمليات لمعركة حربية!

من الناحية البصرية، هناك تهميش متعمد لهؤلاء الباحثين عن روزبد، وعلى رأسهم الصحفى تومسون، فهم يظهرون غالباً بعيداً عن النور أو بنصف إضاءة وفى لقطات بعيدة، وفى مشاهد أخرى يظهر تومسون والكاميرا خلف ظهره، وفى مشهد ثالث يتم طرده من الملهى، والأهم من ذلك، أن كل هذا الحشد من الصحفيين لن يعرف أبداً معنى كلمة روزبد، فيستسلمون فى النهاية، ويغادرون قلعة زانادو، لكى يلحقوا بالقطار.

على العكس من ذلك، تتمتع الكاميرا بحرية كاملة ودور جوهرى، من اللقطة الأولى تعترض الكاميرا / المندوب لافتة (ممنوع المرور)، ولكنها تقفز فوقها لندخل معها الى قلعة زانادو، ثم تقتحم حجرة كين لتسجّل كلمته الأخيرة روزبد.

فى مشهد آخر هام، تستعرض الكاميرا سطح الملهى الذى تمتلكه سوزان، زوجة كين الثانية، تقترب بشدة حتى نتوهم أنها ستخترق السقف الزجاجى، ثم تمتزج اللقطة تدريجيا بلقطة من داخل الملهى للكاميرا وهى تهبط أمام سيدة الملهى المخمورة، هنا فقط يدخل الصحفى المهمّش الى الكادر بصحبة الخادم.

مثال آخر: عندما يغلق باب تاتشر فى وجه الكاميرا، تقوم بإذابة الباب (بأسلوب المزج أيضاً)، لتدخل، وندخل معها ، ثم تختلس النظر من وراء ظهر الصحفى تومسون على بعض المذكرات المكتوبة عن شخصية كين. هو يتلصص ونحن نتلصص عليه، وعلى الجميع.

فى النهاية، فإن الكاميرا وحدها هى التى ستكتشف أن كلمة روزبد مكتوبة على زلاّجة خشبية مهملة كان يلعب بها كين فى طفولته، والكاميرا أيضا هى التى ستُرينا احتراق الكلمة / اللغز الى الأبد، ثم تصاحبنا الكاميرا للخروج من زانادو، وكأنها تودّع الجمهور الى خارج قاعة العرض.

وعلى سور قلعة زانادو، يتعمد ويلز أن يكتب كلمة "the end" التقليدية، وكأنه ينبهنا الى انتهاء اللعبة السينمائية، لعبة البحث والإكتشاف، وهذا المعنى تؤكده كلمات تومسون الأخيرة التى يقول فيها:" روزبد ليست سوى قطعة من اللعبة.. مجرد قطعة مفقودة".

ويستكمل ويلز اللعبة باستعراضه المبتكر لنجومها، أبطال الفيلم، مستعيناً فى ذلك ببعض اللقطات المهمة فى مشاهد ما بعد النهاية.

اليقين المراوغ

العنصر الثانى الذى يجعل من المواطن كين بالأساس فيلماً عن

السينما وليس عن أى شئ آخرهو التركيز على فكرة اليقين المراوغ، وهذه الفكرة تدخل فى صميم طبيعة السينما كفن.

نحن نعرف أن السينما هى الفن الذى جعل تسجيل الحركة ممكناً، ولكننا نعرف أيضاً أن الصور الثابتة لا تتحرك فى ذاتها، ولكنها تسير متتابعة بسرعة معينة، فندركها متحركة، السينما خدعة بصرية تستمد اليقين من الجمهور نفسه، هناك إذن نوع من التعاقد غير المكتوب، والتواطؤ غير المعلن بين السينما وجمهورها.

ندخل الى قاعة العرض بزمن خاص، ورغبات متناقضة، ولكننا سرعان ما نضبط هذا الزمن مع زمن الفيلم، ومع أحلام أبطاله، بل إننا نستعذب هذا اليقين المراوغ الذى يأخذنا من الممكن الى الواقع، ومن الخيال الى الحقيقة وبالعكس.

المواطن كين يجسّد هذه التناقضات، يجعل من جمهور الفيلم شاهداً عليها، من خلال تومسون والكاميرا، ثم نكتشف فى النهاية، ان هذا هو كل ما أمكن الحصول عليه من سيرة تشارلز فوستر كين، وعلى الرغم من أننا سنعرف الشئ الذى كُتبت عليه كلمة روزبد، فإننا لن نعلم بالضبط معنى الكلمة بالنسبة الى بطلنا الراحل، ويترك لنا السيناريو لنا هامشاً واسعاً يجعل حكمنا على كين قابلاً لكل التفسيرات.

يكفى أن كل الشخصيات التى تشهد على كين ليست أقل إثارة للريبة وللإلتباس منه شخصياً، على سبيل المثال: هناك زوجة سابقة مخمورة ومحطمة، وصديق قديم مريض ومقيم بالمستشفى، ويحلم بالحصول على سيجارة من الممرضة، وهناك خادم مرتزق مستعد لكشف معنى روزبد مقابل مائة دولار فقط .. الخ.

شهادة الشهود فى الفيلم تعادل شهادة كاتب السيناريو عن سلوك ابطاله فى الأفلام العادية، ويبقى الحكم للجمهور، فيلم ويلز قال ما يعرفه عن بطله، ولكنه لا يستطيع أن يقول كل شئ عن الإنسان، وكما يقول تومسون مستسلماً فى النهاية:" إن كلمة واحدة لا تستطيع أن تفسر حياة رجل".

نستطيع أن نستكمل هذه العبارة من زاوية علاقة السينما بالجمهور فنقول:" .. وفيلماً واحداً لا يستطيع أن يفسّر حياة الإنسان .. هذا هو الغموض الذى يجعل المتفرج يخرج من فيلم الى فيلم بحثاً عن المزيد من الإكتشاف والتلصص".

كل فيلم ، وليس المواطن كين، لديه روزبد الخاصة به. فيلم أورسون ويلز لا يسخر من السينما باعتبارها وسيلة فاشلة للوصول الى الحقيقة، ولكنه، على العكس من ذلك، يدعونا الى السينما لاكتشاف المزيد من الروزبد، البحث عسير ليس بسبب قصور السينما، ولكن بسبب غموض الإنسان.

التلصص على حياة كين يشبع فضولنا، ولكنه يفتح الباب لأسئلة أكثر جعلت الكاتب "بورخيس" يقول عن المواطن كين أنه عبارة عن "متاهة بلا مركز".

أحسب أن نفس الوصف ينطبق على السينما وعلى الحياة نفسها، ولذلك لا نجد صعوبة كبيرة فى الدخول والخروج، من والى، شاشة السينما، وصالة الحياة والأحياء.


سيناريو فيلم
المواطن كين
USER

سيناريو فيلم (المواطن كين)
هيرمان.جي، مانكوفينشن ـ اورسون ويلز 17-07-2009

سيناريو فيلم (المواطن كين)

ناقد وسينمائي من مصر
في استفتاء عالمي قامت به مجلة صوت وصورة عام 1962 احتل فيلم «المواطن كين» الاسبقية على أفلام كلاسيكية مثل «جشع»
وبودفكين» باعتباره من أعظم الأفلام التي انتجت. وبعد عشر سنوات أجرت نفس المجلة استفتاء مشابها.. ورغم تبدل نتيجة أولولايات الأفلام.. فقد ظل الفيلم يحتل المقدمة مع فيلم آخر لنفس المخرج وهو فيلم «ابرسون العظيم» من بين أفضل عشرة أفلام في العالم وأفضل مخرج في تاريخ السينما. وهو الموقع الذي ما زال يحتله الفيلم حتى الآن. ورغم اشادة النقاد بالفيلم عند عرضه الأول وفوزه بجائزة أحسن فيلم من جمعية نقاد نيويورك سنة 1942 وترشيحه لتسع جوائز اوسكار فلم يحصل الفيلم سوى على اوسكار واحد.. عن السيناريو!. حتى هذه الجائزة ظلت محل جدل ومثار خلافات بين كتابي السيناريو.. أورسون ويلز ومانكوفيتش!. وهي النتيجة التي اثارت وما زالت تثير الريبة حول جوائز الاوسكار نفسها!.

سيناريـو فيلـــم
(المواطن كين)

اخراج: أورسون ويلز
سيناريو: هيرمان.جي، مانكوفينشن ـ اورسون ويلز
مدير التصوير: جريج تولان
موسيقى: برنارد هيرمان
مونتاج: مارك روبنسو ـ روبرت وايز
العرض الأول:.............أول مايو 1941 بنيويورك
زمن العرض:.............. 119 ق
تمثيـل
أورسون ويلز............... شارلس فوستركين
جوزيف كوتن............... جيديا ليلان ـ صحفي
ايفريت سلون.............. برنشتين
دورتي كومنجور...........سوزان الكسندر كين
راى كولينز...............جيمس و. جيتس

وليام الآند ....جيري تومبسون ـ المعلق
أنيس مورهيد.............ماري كيــن
روث واريك............... اميلي نورتون كين
جورجي كولوريس.........هــوب كارثر
هاري شانون............. جيم كيــن
فيلب فان زانت...........روبستــون
بول سيتوارت............ريمونــد
وقد كان للظروف التي احاطت بالمخرج وإنتاج الفيلم دور في هذا الخلاف.. نوجزه فيما يلي: أورسون ويلز (1915 – 1985) أو الطفل المعجزة كما كان يطلق عليه منذ نعومة أظفاره.. كان يستطيع القراءة وهو في الثانية من عمره. وفي سن السابعة كان قد قرأ كل أعمال شكسبير. من هنا انخرط من العمل المسرحي كممثل ومخرج، وعن طريق الثروة التي ورثها عن أبيه جند نفسه مع زميله جون هاوسان للمسرح الفيدرالي التابع للحكومة فقدم هاملت بممثلين من الزنوج وفي حي هارلم حي الزنوج، ودكتور فاوست.. وغيرها مما لفت إليه الانظار، ثم أسس مسرح مركوري. في نفس الوقت عمل بالإذاعة ممثلا ومخرجا حتى كان اخراجه للتمثيلية الإذاعية، حرب الكواكب سنة 1938م، التي توحي احداثها بغزو سكان كوكب آخر للارض. وهو ما أدى على حالة من الفزع بين المواطنين.. ظنا منهم أنه غزو حقيقي!.
كانت شركة ر.ك.و السينمائية في ذلك الوقت تعاني كسادا ورأت في ويلز الطفل المعجزة منقذها باسناد اخراج فيلم له. وكان أغرب عقد وقع مع مخرج في هوليوود.. فقد اشترط في العقد أن يكون هو المسؤول الأول والأخير عن الفيلم.. وبلا تدخل من الاستوديو... وقد كان! وأن يحصل على 25% من أرباح الفيلم ومائة وخمسين ألف دولار عند توقيع العقد.. وقد كان!. ورغم فرضه السرية على العمل داخل الاستوديو فقد علمت الصحفية الفنية لويلا بارسونز بأن الفيلم مستوحى من حياة «وليم راندولف هيرست» امبراطور الصحافة الأمريكية. وجرت محاولات لمنع ظهور الفيلم عن طريق شرائه الفيلم لحرقه. رفضت الشركة ومعها المخرج, وتأجل العرض الأول بعد امتناع دور العرض خشية سطوة هيرست.. حتى عرض في دار عرض مغمورة حيث قوبل بحفاوة من النقاد باعتباره واحدا من أعظم الأفلام في تاريخ السينما لتصويره الخلاق في استخدام عمق مجال الصورة وشريط الصوت.. وأسلوب السرد السينمائي من خلال عرض حياة البطل من وجهات نظر مختلفة. ورغم هذا اضطرت الشركة إلى فسخ عقدها معه بعد أن قدمت الفيلم الثاني لهوليوود وهو «عائلة امبرسون العظيمة» لتبدأ رحلة الفنية خارج الولايات المتحدة في

أوروبا كممثل مسرحي وسينمائي.
وفي عام 1957 عاد إلى الولايات المتحدة ليتسلم جائزة معهد الفيلم الأمريكي كواحد من كبار فناني السينما وبدأ تكريمه في المهرجانات الدولية وليسترد بعضا مما يستحقه من تكريم للدور الذي قام به في السينما.. وهو الدور الذي اعترف به جان لوك جودار وفرنسوا تروفو من رواد الموجة الفرنسية الجديدة بقولهما: «أننا جميعا ندين له بكل شيء.

ظهور تدريجي
1) خارجي ـ زانادو ـ الوقت فجراً ـ 1940 ـ ماكيت مصغر(1)
نافذة صغيرة جداً مضاءة من بعيد يبدو ما حولها ظلام يملأ الشاشة. الكاميرا تتحرك ببطء نحو النافذة التى تبدو في إطار الصورة (الكادر) كطابع بريد، تظهر أشكالاً أخرى... سلك شائك ـ سياج.. بينما تلوح أشعة الصباح ـ باب حديدي ضخمٍ تتحرك الكاميرا لأعلى نحو ما يبدو الآن أنه بوابة وتتوقف أعلاها ليبدو حرف K ضخماً وقد بدأ أكثر إظلاماً رغم بزوغ الشمس. من خلال هذا تبدو قمة جبل زانادو الأسطورية وقد بدت قمة القلعة (سلويث). النافذة الصغيرة تبدو في الظلام من بعيد كشارة.
ـ اختفاء ـ
د ـ عدة ديكورات كل منها قد للنافذة.. وكلها تشير لشيء ما،
2) أملاك شارلي كين التى تفوق الوصف:
وتمتد من الجانب الأيمن على ساحل الخليج لمسافة تقرب من الأربعين ميلا، بل وتمتد في كل الاتجاهات إلى أبعد مما يصل إليه النظر. تكاد تكون معزولة عما حولها. وقد غير كين من طبيعتها بعد امتلاكه لها بإصلاح الأرض أو بزراعتها أو تخطيطها على شكل بحيرات ومتنزهات. والقلعة ذاتها تشغل مساحة كبيرة وتتكون من عدة قلاع تاريخية ذات طرز معمارية أوروبية وغير أوروبية كما يبدو المشهد أعلى قمة الجبل.
ـ مزج
3- ملاعب جولف (ماكيت):
الخضرة تنتشر في المكان بغير رعاية ـ والطحالب الاستوائية تغمر الممرات المائية التى تبدو مهملة لم تمسها يد من زمن بعيد.
اختفاء تدريجي.
ظهور تدريجي
4- منظر لما يبدو أنه كان حديقة حيوانات (ماكيت)
من طراز هاينبك، كل شيء باق على ما هو عليه الآن باستثناء بعض قطع من الأرض محاطة بخندق يضم حيوانات طليقة ـ لافتات تشير

إلى أنه كان يوجد بها نمور وأسود.
اختفاء
ظهور تدريجي
5- حديقة للقردة ـ ماكيت
في مقدمة الكادر يبدو قرد ضخم يحك جسمه في تؤدة ثم يتطلع نحو مقاطعة شارلس فوستركين نحو وهج الضوء المنبعث من القلعة فول التل.
6- بيت التماسيح (ماكيت)
مجموعة من التماسيح الراقدة في تكاسل وقد انعكسته أضواء النافذة على الماء الموحل.
7- بحيرة ضحلة (ماكيت):
قارب يرسو ـ صحيفة قديمة تطفو على سطح الماء ـ نسخة من جريدة «المحقق» تكشف ثانية أثناء طفوها انعكاس نوافذ القلعة.
8- حمام السباحة (ماكيت):
الحمام فارغ ـ صحيفة تتطاير نحو أرضية حوض الحمام المتصدعة.
9- أكواخ (ماكيت)
من خلال القلعة ونحن نمر بها نرى أبوابها ونوافذها وقد أغلقت بقضبان غليظة حماية لها من السرقة.
ـ مزج ـ
ظهور
10- جسر متحرك (ماكيت مصغر):
فوق خندق مائي صار راكدا تحتله الطحالب. تواجه ببوابة ضخمة في حديقة مساحتها ثلاثون ياردة وتمتد لمائة.. تنتهي يسور القلعة. يبدو ما حولها وقد أهمل العناية به لفترة طويلة وإن ظلت هذه الحديقة بصفة خاصة في حالة جيدة. بينما تشق الكاميرا طريقها عبر الحديقة في اتجاه نافذة القلعة المضاءة تبدو نباتات نادرة وغريبة من كل الأنواع، الانطباع العام أنها نباتات استوائية.
ـ مزج ـ
11- النافذة (ماكيت مصغر):
تتقدم الكاميرا حتى إطار النافذة ليشمل الشاشة. فجأة تطفأ الأنوار ومعها تتوقف حركة الكاميرا والموسيقى المصاحبة للمشهد، نرى من خلال إطار النافذة الزجاجي انعكاس أملاك لمستر كين كئيبة.
ـ مزج ـ
12- داخلي ـ غرفة نوم كين ـ الوقت فجراً ـ 1940
لقطة طويلة جداً لسرير «كين» الضخم وقد بدا ظله تجاه النافذة الضخمة.
ـ مزج ـ

13- داخلي ـ غرفة نوم كين ـ الوقت فجراً ـ 1940:
مشهد عاصفة ثلجية ـ انهمار ندف الثلج بطريقة غير مألوفة ـ بيت ريفي وتمثال لرجل مصنوع من الثلج ـ صلصلة أجراس الزلاجة بخلاف الموسيقي التصويرية التى تعبر في سخرية عن أجراس معبد هندي ـ تتوقف الموسيقى.
صوت كين يوهن شديد
ـ روزبود ـ
تتراجع الكاميرا ليبدو المنظر كله كما لو كان واحداً من الكرات البلورية التى تباع عادة في محلات بيع السلع القديمة. يد «كين» تتراخى عن الإمساك بالكرة لتسقط من يده وتتدحرج فوق السجادة حتى السرير والكاميرا تتابعها. الكاميرا تسقط على الدرج الأخير ومنها الى الأرضية الرخامية حيث تتحطم وشظاياها تلتمع على ضوء شمس الصباح. التى تشكل عبر الغرفة شكلاً بزاوية مع إزاحة ستار الغرفة.
14- عند قدم سرير «كين»:
الكاميرا قريبة جداً. نرى عند النافذة المغلقة شكل ما.. لممرضة تجذب الغطاء على وجهه.
الكاميرا تتابع الموقف على امتداد المخدع حتى تغطي الملاءة وجه «كين».
اختفاء تدريجي
ظهور تدريجي
15- داخلي ـ قاعة عرض سينمائي: (2)
مع اقتراب الكاميرا نحو الشاشة نقرأ الكلمات
العنوان الرئيسي
نسمع عبر شريط الصوت موسيقى نحاسية صاخبة (على خلاف ما نسمعها)، شاشة العرض تشغل شاشتنا مع ظهور العنوان التالي
العناوين
ملحوظة: يستعان هنا بنموذج من الأخبار القصيرة التى تعرض عادة شهرياً وكل أسبوعين وتعتمد على أحداث وشخصيات عامة. وهي تختلف عن الأفلام الإخبارية العادية كما في «مسيرة الزمن» وبعض الأفلام التسجيلية الأخرى للاستعانة بها لانتفاء الانطباع الحقيقي لهذا النوع من الأفلام القصيرة المعروفة الآن ـ وكما هو متبع في مثل هذه الأفلام فسوف يستعان بها في التعليق الى جانب العناوين التفسيرية.
اختفاء تدريجي
المعلق
الولايات المتحدة، زانادو من أملاك شارلس فوستركين

كانت زانادو «أسطورة حيث حصل كوبلاخان على قلعة الملذات. (مع استشهادات بصوته) حيث تمتد الأرض الخصبة لأميال وأميال تحوطها من كل جانب الأسوار والأبراج.
لقطة افتتاحية لساحل فلوريدا المهجور.
(بدون الاستعانة بالاستشهادات) واليوم.... تعتبر زانادو التى تقع في فلوريدا أسطورة وأكبر مكان للملذات. هنا على ساحل الخليج شيد جبلا خاصا لحسابه... هنا.. في هذا الأسبوع من عام 1940 وفى هذا المكان تجرى أكبر وأغرب جنازة لواحد من أساطين هذا القرن.. كوبلاخان أمريكا.. شارلس فوستركين.
مزج
عناوين
ـ لأربعة وأربعين.. «مليون قارئ لم يكن أحدا ينافس اسم «كين» أعظم وأكبر ملك من ملوك الصحافة لهذا الجيل ولغيره من الأجيال».
لقطة ضخمة لصورته تملأ الشاشة.
ـ تتراجع الكاميرا لتبدو الصورة على الصفحة الأولى كصحيفة «المحقق» وقد أحيطت بعبارات لحداد مع عناوين رئيسية (1941).
ـ مزج ـ
معلق
ـ عناوين متعددة بخطوط وأساليب متنوعة تمثل صحفاً متباينة وكلها تعلق على وفاته مع صور له (منها عناوين لغات أجنبية)، فيما يتعلق بالعناوين هنا وان كانت تبدو في غير صالحه الا أنها تكشف عن تناقض الآراء والعواطف إيزاءه.... لذا فهي تحمل كلمات مثل «وطني» ديمقراطي ـ مثير حرب ـ خائن ـ رجل سلام ـ مثالي ـ أمريكي... الخ.
ولقد كرمت أسماء أخرى في تاريخ الصحافة أكثر من شارلس فوستو-كين.. من بينهم جميس جوردون موبينت الأول ونور ثكليف وبيفربروك من انجلترا ومن شيكاغو باترسون وماكروميك ومن دثفر «بونفيلز وسومرز ومن نيويورك العظيم جوزيف بوليثزر امبراطور الصحافة الإخبارية وثم العملاق هيرست.. وكلها أسماء كبيرة. لكن لم يكن أحد منهم محبوباً ومكروها كما كان شارلس فوستركين.
عنوان
معلق
- 1895 – 1940
- لقطة تغطي صحفياً كل هذه السنوات.
ـ لقطات تسجيلية لمدينة سان فرنسيكو أثناء وبعد حريق... ثم لقطات لقطارات خاصة تحمل إعلاماً خفاقة عن «منظمة كين للإغاثة»
ـ كانت صحف «كين» أول من كتبت عن زلزال سان فرنسيكو. وأول من خففت عن آلام المصابين وكتبت عن معاناتهم.

ـ طبع مزدوج على هذه اللقطات بتاريخ 1906
معلق
ـ لوحات فنية لـ«فوشي» ومفاوضات السلام. في حالة عدم توافر لقطات إخبارية طبع مزدوج على اللقطة بتاريخ 1918
كما سبقت صحف كين العالم بنشرها تفاصيل الهدنة قبل غيرها بثماني ساعات. وعن التفاصيل الكاملة بشروط الاتفاقية التى منحها الجنرال فوش للألمان من مركبة القطار في خضم الحملة.
ـ لقطات تحمل التاريخ 1898.
(يتم اعدادها)
ـ لقطات تحمل التاريخ 1910
(يتم إعدادها)
ـ لقطات تحمل التاريخ 1922
(يتم إعدادها)
عناوين ـ كارتون ـ جرائد إخبارية معاصرة أو صور ثابتة لـ:
وعلى امتداد أربعين عاماً لم توجد قضية عامة إلا وكان لصحف «كين» موقف.
1- حق الاقتراع للمرأة (تصحبها لقطات من الجريدة السينمائية المشهورة لعام 1904).
2- تحريم الخمور.
3- تي. في ـ أيه.
4- اضطرابات العمال
قصاصات من لقطات إخبارية قديمة لكل من «وليام جيننجز بريان ـ تيودرو روزفلت ـ ستالين ـ والتر تاتشرـ آل سميث ـ ماكينيللي ـ لاندرون ـ فرانكلين. د. روزفلت وغيرهم. (وكذلك الاستعانة بجرائد اخبارية حديثة لـ «كين» مع القادة النازيين مثل هتلر وجورنج ومن انجلترا شامبرلين وتشرشل).
ولم توجد شخصية عامة لم يقف معها «كين» أو تهاجمها. «وغالباً ما كان يهاجمها بعد ذلك.
لقطة لمبنى متداع آيل للسقوط مجهز بمطابع قديمة كما يبدو ومن خلال نوافذ زجاجية وقد كتب عليه اسم «المحقق» بحروف ذهبية قديمة الطراز (1892)
كانت بدايته المتواضعة على أشلاء صحيفة منهارة
مزج
مبنى صحيفة «المحقق» الفخم 250 الآن:
خريطة للولايات المتحدة (1891-1911) تملأ الشاشة بينما تظهر رسوم توضيحية متحركة لانتشار مطبوعات «كين» من مدينة لأخرى. من نيويورك الى شيكاغو. باعة الصحف... ثم دويترويت ـ سانت لويس ـ

لوس انجلوس ـ سان فرنسسكو ـ وشنجتون ـ اطنطا... وغيرها مع صيحات الباعة (صحف كين.. صحف كين)
كانت إمبراطوريته في عز مجدها تضم أكثر من سبع وثلاثين صحيفة وثلاث عشرة مجلة ومحطة إذاعة. إمبراطورية بعد أخرى.. أول محلات للبقالة والورق والمطاحن والمصانع والغابات وسفن عابرة للمحيطات.
معلق
لقطة لمنجم على وشك تفجيره ـ مدافن ودخان ـ قطارات تروح وتجيء... الخ.. لوحة كبيرة وقد كتبت عليها» شركة تعدين كولورادو ولود» 1940 وأخرى تقول «ساليم... كولورادو» على بعد 25 ميلا.
إمبراطورية تمتد وتمتد على مدى نصف قرن وامتلاكه أغنى ثالث منجم ذهب في العالم.
مزج
لقطة لصور فوتوغرافية قديمة للمنجم منذ سنوات مضت (وقد كتب تحتها عام 1870).
لقطات لصورة تحمل توماس فوستركين وزوجته «ماري» ليلة زفافهما.. صور أخرى لـ«ماري كين» بعد أربع أو خمس سنوات مع طفلها شارلي فوستركين.
وكانت مصادر ثروته اسطورة أمريكية... فكيف آلت ملكية المنجم 1868 الى «ماري كين»
لقطة لمبنى البرلمان ـ وشنجتون (دي. سي)
المعلق
لقطة لجنة التحقيقات بالكونجرس (من نسخة جي. مورجان الإخبارية) والمشهد يتم صامتاً. والترب. تاتشر يقف على المنصة ابنه على يمينه. يوجه اليه بعض رجال الكونجرس الأسئلة. في هذه اللحظة يجلس طفل على حجره محدثاً ارتباكاً واحراجاً للحاضرين.
وبعد سبعة وخمسين عاماً وأمام لجنة تحقيق من الكونجرس تعرض والتر «ب» تاتشر كبير ورل ستريت شارع المال لحملة من صحف «كين» حول الاحتكار.. وهو يتذكر رحلة قام بها في شبابه.
ـ لقطة قريبة من جريدة إخبارية على تاتشر ـ يختفي الآن شريط الصوت.
تاتشر.. وبسبب هذا الحادث التافه... المحقق: وهل ذهبت حقيقة الى كولورادو عام 1870 نعم أم لا؟
تاتشر: نعم
المحقق: بشأن أمر يخص «كين»؟
تاتشر: أجل.. لقد عينتني الشركة كوصي على أمواله مسز كين والتى استعادتها مؤخراً... وهي التى أبدت رغبتها في رعاية الطفل شارلس

فوستركين.
المحقق: ألم يحدث في هذه المناسبة أن هاجمك الطفل شخصياً بأن ضربك بالزحافة. (ضحكات عالية وارتباك)
تاتشر: سيدي الرئيس.. سأقرأ على لجنتكم الموقرة بياناً أحضرته.. بعدها سأمتنع عن الرد على أية أسئلة أخرى.. مستر جونسون.. لو سمحت..!
(يسلم مساعد شاب ورقة من حقيبة)
تاتشر (يقرأها).. مع ادراكي التام ومسؤوليتي لما سأقرأ... ومن ايماني المطلق فإن مستر شارلس فوستركين في كل آرائه الاجتماعية وسلوكه الخطر وإصراره على مهاجمة التراث الأمريكي والملكية الخاصة وروح المبادرة من أجل التقدم.. هو في الواقع شيوعي... لا أكثر ولا أقل
المعلق
جريدة إخبارية لاجتماع بميدان «يونيون» ـ جانب من الجماهير تحمل اعلاماً تطالب بمقاطعة صحف «كين» شخص يعتلي المنصة وهو يخطب (اختفاء شريط الصوت) حتى ينطق كلمات» إن شارلي فوستركين خطر على كل عامل في هذه البلاد.. أنه كعهدنا به دائماً.. فاشستي!
فى نفس المشهد.. وفى ميدان «يونيون»
- جريدة إخبارية صامتة على منصة عاصفة وعلم أمام مبنى صحيفة «المحقق».. يقف على المنصة شارلس فوستركين بملابس السهرة يخطب دون سماع صوت
ورأي آخر... هو رأي كين شخصياً
ـ عنوان ـ
لقد كنت وسأظل شيئاً واحداً.. أمريكيا (شارلس كين)
ـ نفس المكان ـ كين يصافح أيدي خارج الكادر
على متن قارب ـ لقاء حقيقي لجريدة إخبارية إثر وصوله الى ميناء نيويورك ـ كين يقف للمصورين (في بداية السبعينات)
صحفي: مستر كين هذه إذاعة.
كين: أعلم هذا.. هل ما زال لديكم القدرة على إجراء مثل هذه الأحاديث رغم كل ضرائب الدخل الجديدة؟
(تبدو ابتسامة حيرة على وجه المذيع)
صحفي: تقول إذاعة ترانس اطلنطك أنك عائد وبحوزتك عشرة ملايين دولار هي ثمن أشياء فنية.. هل هذا صحيح؟
كين: لا تصدق كل ما تسمعه من الإذاعة.. عليك بقراءة «المحقق»
صحفي: كيف وجدت حال «البيزنس» في الخارج؟
كين: غاية في الصعوبة (يضحك من القلب).

صحفي: مرحباً بعودتك.
كين: وأنا سعيد بعودتي للوطن فأنا مواطن أمريكي (بحدة، هل هناك أسئلة أخرى؟ اسأل أيها الشاب، عندما كنت في مثل سنك كنا نسأل أسرع من هذا..
صحفي: هل تعتقد بنشوب حرب في أوربا؟
كين: لن تقوم حرب.. لقد تحدثت مع كل قادة القوى العظمى ويمكننى أن اطمئنك بأن انجلترا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا لديهم من الحصافة بأن الحرب تعني نهاية الحضارة.. لن تكون هناك حرب!
مزج
عنوان
قليل من الحياة الخاصة ما تكون جماهيرية.
صورة تاريخية لـ «اميلي نورتون (1900)» ـ مزج ـ
المعلق
إعادة تركيب لإحدى الجرائد الإخبارية القديمة لحفل زفاف في البيت الأبيض يضم العديد من الشخصيات البارزة منهم كين واميلي وتاتشر والابن وبرنشتين وليلاند وغيرهم. كما نرى بين الضيوف مصوري الصحافة والجرائد الإخبارية (1900)
وتزوج مرتين وطلقهما. الأولى هي اميلي نورتون ابنة اخت الرئيس والتى هجرته عام 1916 وتوفيت عام 1918 في حادث سيارة مع ابنهما.
صورة تاريخية قديمة لـ سوزان الكسندر
مزج
المعلق
إعادة تركيب المونتاج لاحدى الجرائد الإخبارية الصامتة.
سوزان وبرنشتين يخرجان من باب الصالة الجانبي إلى حشد من الصحفيين «كين» يتراجع مذعوراً للحظة ثم يندفع نحو المصورين يضرب بعصاه كل من يلقاه (1917)
بعد أسبوعين من طلاقه من اميلي نورتون تزوج من المغنية سوزان الكسندر في تورنتو بنيوجرسي.
صورة ثابتة لنموذج معماري يماثل أوبرا شيكاغو (1919)
المعلق
أما الزوجة الثانية المغنية السابقة وهي سوزان الكسندر فقد شيد لها دار أوبرا بتكلفة ثلاثة ملايين دولار
مزج
- لقطة ساحرة لقصر زانادو قبل تمام بنائه والذي يبدو كأسطورة فوق الجبل
أما عن سوزان فقد طلقته قبل تمام البناء.. نفس القصر قبل تمامه.
أما عن كلفته فلا يمكن الجزم بها..

- لقطات تمثل إعداد بنائه (1920- 1929)
- لقطات لعربات شحن وقطارات يصدر منها أصوات رهيبة.
- لقطات لآلات لانتشال الطين من قاع النهر.
- سفينة على الشاطئ تفرغ حمولتها.
- لقطات متتابعة سريعة لبعض الأبنية والأخر ماكيت لمبان كاملة البناء
ـ حفريات واسمنت.. الخ
المعلق
مزيد من اللقطات السابقة وإن كنا نراها هذه المرة (من خلال ماكيت) جبل ضخم اثناء إنشائه عبر فترات زمنية مختلفة.
مائة الف شجرة.... عشرون الف طن من المرمر هي كل ما احتاجه بناء قصر «زانادو».
لقطات لفيلا وقردان وزرافات... الخ ترعى في أسراب وسفن أفرغت حمولتها.. الخ بأكثر من وسيلة
المعلق
أما عن دواب زانادو فطيور من كل الأنواع وأسماك ووحوش من الغابة.. زوجان من كل منها لتشكل أكبر حديقة حيوان خاصة منذ عهد نوح.
- لقطات لحقائب مغلقة تنقل من السفن والقطارات وسيارات الشحن وقد كتب عليها كل أنواع الحروف من ايطالية وعربية وصينية وغيرها وكلها تحمل اسم «كين» زانادو ـ فلوريدا.
أما عن محتويات القصر.. لوحات زيتية وصور وتماثيل عديدة صنعت من أحجار العديد من القصور وقد شحنت الى فلوريدا من كل ارجاء العالم ويما يكفى لعشر متاحف.
- صور ثابتة لبناء زانادو ـ الشرفة الرئيسية ـ مجموعة من الأشخاص في زي عام 1929 ـ يبدو من بينهم بكل وضوح «كين» و «سوزان».
ـ عنوان ـ
ومن هنا... ولمدة ربع قرن مضت شكلت ووجهات مشاريع كين مصير أمة
ـ لقطات حقيقة منوعة لعناوين الصحف الأمريكية منذ 1895.
كين يحث بلاده على دخول الحرب.
- لقطات من الحرب الأسبانية ـ الأمريكية (1898).
ومعارضا المشاركة في حرب أخرى.
- مقابر في فرنسا نتيجة الحرب العالمية ومئات الصلبان (1919).
يمدح لانتخاب رئيس أمريكي وسرعان ما يهاجم آخر.
جريدة إخبارية قديمة لاحدى الحملات السياسية.
لقطة ليلية لجماهير تحرق تمثالا يعبر عن السخرية منه ثم يلقى به في النار التى سرعان ما تخبو (1916)

اختفاء
ـ عنوان ـ
(فى السياسة فإن اشبين العروس لا يمكن أن تكون العروس)
المعلق
- لقطات إخبارية لحشد من الجماهير تندفع نحو المبنى ـ حديقة ميدان ماديسون..
ـ لقطات من داخل الصالة مسز كين والطفل شارلي فوستركين وهو في التاسعة والنصف من عمره يستقبلان هتاف الجماهير (لقطة صامتة 1916)
ـ لقطة إخبارية لمنصة وقد جلس «كين» بجوار منصة المتحدث رافعاً يده لاسكات الجماهير(لقطة صامتة 1916)
ورغم أنه كان يشكل الرأى العام فلم يمنحه ابناء وطنه أصواتهم في الانتخابات طوال عمره وقليل من الصحفيين من حققوا مثل هذا مثل هيرست الذى كان عضوا في الكونجرس والجميع يعلم. وكذلك المراقبين السياسيين. أنه لم يوجد الصحفي الذى يملك السلطة الكافية لهذا إلا أن صحف كين كانت من القوة في فترة وحققت له النصر عام 1916 كمرشح مستقل لمنصب الحاكم. وبذا صارت الخطوة التالية الى البيت الأبيض أكثر سهولة لحياة سياسية مشرقة.
الصفحة الأولى من صحيفة معاصرة على عنوان صارخ وصورة تجمع بينه وبين سوزان (1916) يقول العنوان
(المرشح كين يقع في عش الحب مع مغنية)
المعلق
وفجأة.. وقبل اسبوع من الانتخابات كانت الهزيمة والخزي والعار هزيمة ظلت لعشرين عاما قضية إصلاح في الولايات المتحدة محت الى الأبد أية فرصة سياسية أخرى له.
عناوين صحفية حول الكساد الاقتصادي
ـ إعادة لخريطة الولايات المتحدة (1932-1939) ـ فجأة انعكس الوضع وبدأ تدهور الإمبراطورية مع توضيح لحديث المعلق.
ـ باب احدى المكاتب الصحفية يحمل لافتية (مغلق).
وفى العام الثالث من الكساد الكبير. وكما يحدث مع كل أصحاب الصحف من بينت ابي «موتساي» إلى «هيرست» أغلقت صحف.. وهو ما حدث مع كين حيث أغلق له خلال أربع سنوات إحدى عشرة صحيفة واندمجت أربع مجلات وأكثرها بيع أو أنهار.
- لقطات لزانادو (1940)
المعلق
وبعد أربع سنوات أخرى قضى عمره وحيداً في قصره الذى لم يتم بناؤه أبداً لا يزوره ولا يصوره أحداً وظل فيها «شارلس فوستركين»

يدير إمبراطوريته المنهارة محاولا السيطرة على الموقف كما كان يفعل «كين».. دون جدوى.. وبعد أن كان يدير مصير أمة ما عادت تستمع اليه أو تثق به.
- سلسلة من اللقطات الحديثة وان كانت مهزوزة ومهربة وقد بدأ فيها كين على كرسي المرضى وقد تدثر ببطانية وهو يجتاز الحديقة تحت أشعة الشمس وان بدا شخصية معزولة (1935)
خارجي ـ مبنى صحيفة «المحقق» الجديد نيويورك ـ ليل ـ 1940.
(رسومات زيتية وأخرى مقلدة)
وهكذا وكما يحدث لكل الناس توفي شارلس فوستركين في الأسبوع الماضي
لافتة الكترونية متحركة شبيهة بمثيلتها على مبنى التايمس تشير كلماتها بوضوح الى: وفاة شارلس فوستركين
- لقطة متقاطعة ـ باب وقد كتب عليه (صالة العرض).
16- داخلي صالة العرض ـ نهار ـ 1940: (3)
صالة مظلمة وشعاع آلة العرض ينعكس على الشاشة، الحاضرون مجموعة من الصحفيين الإخباريين ومن مجلات «رولستون» الذى يجلس بينهم. خلال هذا المشهد لا نرى وجه أحداً منهم. فبعضهم نراه فقط من خلال ضوء مصباح مائدة خيالاتهم على الشاشة تبدو «سلويت» تحت أشعة الضوء المنبعث من غرفة العرض.
تومبسون: هذا كل شيء.
(ينهض ويشعل سيجارة ثم يجلس على جانب من المائدة. حركة الحاضرين وهم يستبدلون أماكنهم ويشعلون سجائر)
الأول (فى التليفون)، كن مستعدا.. سأخبرك إن كنا في حاجة لإعادة العرض ثانية (يضع السماعة)
تومبسون: ما رأيك يا مستر رولستون؟
رولستون (ينهض): ما رأيكم أنتم؟
(صمت قصير)
ثان: حسنا.
ثالث: سبعون عاما من حياة إنسان.....
رابع: من الصعب التوصل لشيء من الجريدة الإخبارية
(تومبسون يطفأ مصباح المائدة)
رولستون (يتجه نحو تومبسون): عرض رائع.. لكن المطلوب زاوية لتناول الموضوع. فالفيلم يخبرنا ان شارلي فوستركين قد مات.. نعرف هذا.. وقرأناه في الصحف (ابتسامة استحسان)... ما رأيكم أنتم....
ثالث: اتفق معك
أول: أنت محق يا سيد رولستون... نحن في حاجة الى زاوية للتناول.

رولستون: كما ترى تومبسون... لا يكفي ان تقول ما فعله.. بل أن تخبرنا من هو؟ وكيف كان ـ
ثان: في حاجة لزاوية تناول.. وجهة نظر.
رولستون: بالتأكيد (وكأن فكرة قد واتته) انتظر لحظة
(لجميع يتجهون نحوه باهتمام)
رولستون (يواصل): ما هي آخر كلمات نطق بها «كين»؟ هل تتذكرونها؟
ثالث: كلماته الأخيرة
ثان: كلمة الموت
رولستون: ما هي الكلمات التى نطق بها عند وفاته؟ ربما يكون قد أخبرنا بكل شيء عن نفسه وهو على فراش الموت.
تومبسون: صحيح.. وربما لم يفعل.. ربما
رولستون (ساخراً منه): ان كل ما شاهدناه على الشاشة يشير لأمريكي عظيم (يتجه نحو الشاشة)
ثالث: واحداً من أعظمهم
رولستون: لكن. فيم اختلافه عن فورد أو هيرست.. أو روكفلر.. أو جون دو؟
(همهة موافقة)
رولستون (يتجه نحو تومبسون): كما قلت لك.. كلمات رجل يحتضر.
ثان: لكن ما هي؟
تومبسون (إلى ثان): ألم تقرأ الصحف؟
(ضحك)
رولستون: عندما مات قال كلمة واحدة...
تومبسون: روزبود
أول: هل هذا كل ما نطق به... «روزبود»
ثان: آه... روزبود
رابع (متهكما): يموت وهو ينادي على روزبود (ضحك)
رولستون: نعم... «روزبود»... مجرد كلمة واحدة.. لكن من تكون هي.....
ثان: أو ماذا كانت؟
(ضحكة مكتومة)
رولستون: نحن إزاء رجل كان يمكن أن يكون رئيسا للولايات المتحدة كان محبوباً وكان مكروها... قيل عنه الكثير... لكن عندما جاءه الموت كان في ذهنه شيء ما.. اسمه «روزبود» ماذا يعني هذا؟
ثالث: ربما يكون اسم حصان سباق ـ لقد راهن ذات مرة....
رابع: هذا لن يحل الأمر
رولستون: حسناً (يتجه نحو الثالث والرابع) لكن أي سباق
(قليل من الصمت)

رولستون: تومبسون
تومبسون: نعم
رولستون: أوقف عرضه لأسبوع.. أو اثنين إن لزم الأمر
تومبسون (في تردد): الأ ترى أن عرضه فور وفاته سيكون أفضل من............
رولستون (بحزم): عليك بالبحث عن «روزبود» قابل كل من يعرفه.. مديره هذا (يفرقع بأصبعه)... برنشتين.... زوجته الثانية.. أنها ما زالت حية
تومبسون: سوزان الكسندركين
ثان: انها تدير ملهى ليليا في مدينة اطلنطا
رولستون (نحو تومبسون): قابل الجميع.. كل من عمل معه... من أحبه ومن كرهه (يتوقف) لا أقصد أن تبحث عنهم من دليل التليفون طبعاً!
(الثالث يضحك والباقي في ضحكة مكتومة)
تومبسون (ينهض): سأفعل حالا
رولستون (يضع يده على كتفه): حسنا.... تحقق هل «روزبود» حية أم ميتة.. قد ينتهي الأمر على شيء لا يستحق.
ـ اختفاء تدريجي ـ
(ملحوظة: من الآن ستبدأ عملية البحث عن حقيقة «كين» على يد تومبسون من خلال لقاءات وبحث مع كل من يعرفه كين)
ـ ظهور تدريجي ـ
(17 ـ خارجي ـ ملهى ليلي رخيص يدعى «الرانشو» مدينة اطلنطا ـ مطر ـ ليل ـ 1940 ـ ماكيت مصغر:
اللقطة الأولى على لافتة
الرانشو ـ برنامج ترفيهي
سوزان الكسندركين
مفتوح طول الليل
وهي لافتة مكتوبة بالنيون تبدو جلية وسط الظلام ـ ثم ضوء ويكشف عن سقف مثبت عليه الإعلان، تتقدم الكاميرا من كوة حيث نرى الملهى ومائدة أمامها شبح امرأة حيدة تعاقر الخمر.
ـ مزج ـ
18- داخلي ـ ملهى «الرانشو» ـ ليلي ـ 1940: (4)
(سوزان تجلس على مائدة ـ وهي في الخمسين وان كانت تحاول أن تبدو أصغر من سنها، تصبغ شعرها بلون أشقر رخيص وترتدي فستان سهرة. شبح تومبسون والكابتن يتجهان نحوها من ناحية المدخل ـ الكابتن يتوجه نحو سوزان ويقف خلفها في حين يبدو وتومبسون «فى الصورة في لقطة مقربة وظهره الى الكاميرا «.
الكابتن (الى سوزان): مسز الكسندر.. أقدم لكل مستر تومبسون.

سوزان (دون أن تتطلع اليه): جون.. هات كأسا أخر (صوت خافت من الخارج)
كابتن: مستر تومبسون.. هات ما عندك...؟
تومبسون (يبدأ في الجلوس): سأتناول كأساً
سوزان (تنظر اليه): ومن سمح لك بالجلوس هنا؟
تومبسون: ربما في الإمكان أن نشرب معا
سوزان: مرة ثانية (لحظة صمت محرجة) لماذا لا تتركوني وحدي؟ على كل إنسان أن يهتم بأموره الخاصة.
تومبسون: سآخذ من وقتك القليل. كل ما أريده هو سؤالك..
سوزان: اخرج من هنا... اخرج من هنا (فى حالة هسترية)
تومبسون (ينهض، آسف)
سوزان: اخرج من هنا!
تومبسون: ربما نتحدث في وقت آخر
سوزان: قلت اخرج من هنا!
(تومبسون يتوجه نحو الكابتن الذي يشير الى الباب بإشارة خفيفة من رأسه ثم يبتعد عن المائدة نحو الجرسون الذى يتكئ على الحائط. وتومبسون يتبعه.
الكابتن: قدم لها مشروباً آخر (موجها حديثه الى تومبسون) أنها لم تعد تتحدث مع أحد.
تومبسون: لا بأس
(يتوجه نحو كابينة التليفون)
الجرسون: كأسا أخر؟
الكابتن: نعم
(تومبسون يضع عملة في التليفون ويطلب من العامل رقم 112 لمكالمة بعيدة. الجرسون يخرج لإحضار المشروب).
تومبسون (فى التليفون): ألو.. أريد مدينة نيويورك.. كوتلاند رقم 79970
(الكاميرا تقترب من كابينة التليفون)
تومبسون يواصل حديثه: مدينة اطلنطا رقم 406827 حسنا... (يضع عملة في التليفون ويتحدث مع الكابتن). هل من الضرورى أن أقدم لها كأسا آخر؟
الكابتن: نعم. سوف تخطفه.. وبعدها سوف تتحدث عن مستر «كين».
تومبسون (فى التليفون): ألو.. أنا تومبسون.. رجاء أريد الحديث مع الرئيس؟ (يغلق باب الكابينة) ألو مستر رولستون.. أنها لا تريد الكلام!
(يدخل الجرسون من خلف ويضع الكأس أمام سوزان التى تتناوله بنهم)
رولستون: من.....

تومبسون: الزوجة الثانية لمستر كين.. حول كلمة «روزبود»... أو أي شيء آخر.. أنني أتحدث من مدينة اطلنطا.
صوت رولستون: حاول أن تستنطقها:
تومبسون: سأحاول... وسأتوجه الى فلادلفيا صباحا الى مكتبة تاتشر للاطلاع على يومياته.. انهم في انتظاري هناك. لدى بعد ذلك موعد في نيويورك مع المدير العام لمستر كين... اسمه برنشتين ثم أعود بعدها الى هنا.
صوت رولستون: قابل الجميع
تومبسون: سأقابل الجميع... ممن ما زال على قيد الحياة.. وداعا
(يغلق السماعة ويفتح باب الكابينة)
الكابتن: جون
تومبسون « جون.... عليك بمساعدتي... متى تتحدث عن كين؟ ألم تنطق أبداً بأي شيء حول «روزبود».
الكابتن (ينظر نحو سوزان): «روزبود»
(تومبسون يدفع اليه خلسة بورقة نقدية)
- أه.. شكراً... في الحقيقة أنني سألتها يوما عن ذلك بعد كل ما نشر في الصحف وقالت بأنها لم تسمع شيئاً عن هذه الكلمة إطلاقاً.
ـ مزج ـ
19- داخلي ـ مكتبة تاتشر التذكارية ـ نهار ـ 1940:
- مذكرة تفسيرية عن مستر تاتشر وقد كتبت على رخام فاخر وعينه الجامدة مثبتة اتجاه الكاميرا نحو تمثال نصقي محفور عليه اسم «والترباركس تاتشر».. وفى لقطة متوسطة نلتقى بـ بيرثا اندرسون «تجلس خلف مكتبه. وهي امرأة مسنة عانس وقد وقف تومبسون أمامها ممسكاً بقبعته..
بيرثا (فى التليفون): حاضر.. سأصحبه الآن (تضع السماعة وتنظر اليه؟ لقد طلب من المسؤولون عن المكتبة أن أذكرك ثانية بالشروط التى بموجبها يمكنك الاطلاع على أجزاء من مذكرات مستر تاتشر بخط يده.. وستجد اقتباسات مباشرة في المخطوط يمكنك الاستعانة بها.
تومبسون: موافق تماماً
بيرثا: تعالي معي
(تنهض وتتوجه نحو باب بعيد وتومبسون يتبعها)
ـ مزج ـ
20- داخلى ـ قبو مكتبة تاتشر التذكارية ـ نهار ـ 1940:
(غرفة تحمل سحر ودفء قبر نابليون ـ (مزج) يفتح الباب لنطالع عبر كتف تومبسون ساحة غرفة أرضيتها من المرمر) وفى وسطها مائدة ضخمة من خشب الماهوجوني ثم خزانة حيث يقف حارس يحمل مسدساً يستخرج مخطوط يوميات والتر تاتشر ويقدمها الى بيرثا».

بيرثا (للحارس): من الصفحة الثالثة والثلاثين الى الصفحة مائة واثنين وأربعين.
الحارس: حاضر.... مس اندرسون.
بيرثا (الى تومبسون) طبقاً لما اتفقنا عليه سوف يقتصر اطلاعك على الجزء الذى يتحدث فيه عن مستر كين.
تومبسون: وهذا ما أريده.
بيرثا: ومطلوب منك مغادرة الغرفة فوراً في الساعة الرابعة والنصف.
(تتركه يشعل سيجارته. الحارس يومئ برأسه ـ تومبسون ينحني لقراءة المخطوط والكاميرا تهبط من فوق كتفه الى صفحة من المخطوط).
- لقطات متقاطعة ـ المخطوط وقد كتب بخط دقيق شارلي فوستركين(5)
«عندما نظر هذه السطور مطبوعة بعد وفاتي فانني على ثقة من أن العالم سوف يتفق معى على أن شارلس فوستركين على فرض أنه لن يكون منسيا تماماً وهو ما أرجحه، لقد ظهر الكثير من الهراء حول لقائي الأول معه وهو في السادسة من عمره... ان الحقائق غاية في البساطة. ففي شتاء عام 1870.
ـ مزج ـ
21- خارجي مستر كين ـ نُزل ـ نهار ـ 1870:
ساحة يغطيها الثلج ـ في نفس الموقع ومع لقطات متقاطعة على الكلمة الأخيرة تبدو شخصية شارلس فوستركين وهو في الخامسة من عمره يلقي بكرة الثلج نحو الكاميرا حيث تطير نحونا الى خارج المشهد.
22- زاوية عكسية على المنزل حيث نقرأ لافتة كبيرة وقد كتب عليها:
نُزل مستر كين
إقامة ووجبات خدمة ممتازة لاستفسار بالداخل
- شارلس كين يقذف بكرة الثلج على اللافتة.
23- داخلي ـ قاعة استقبال ـ منزل مستر كين ـ نهار ـ 1870:
الكاميرا بزاوية نحو النافذة. لا نرى سوى مساحة الثلج ثانية. شارلي يضع كرة ثلج أخرى. الآن... تتراجع الكاميرا للوراء بحيث يبدو إطار النافذة ونحن داخل قاعة الاستقبال. مسز كين في حوالي الثانية والعشرين من عمرها تنظر في اتجاه طفلها.
مستر كين (تنادي عليه): شارلي.. كن حذراً.
صوت تاتشر: مسز كين.
مستر كين (تنادي عليه من النافذة): شارلي..ضع الكوفية حول عنقك
(شارلس يجري ـ مسز كين. تلتفت نحو الكاميرا لنرى وجهها المرهق رغم رقته)

صوت تاتشر: اعتقد أن علينا اخباره الآن
(الكاميرا تتراجع أكثر ليظهر تاتشر يقف بجوار مائدة وقد وضع عليها قبعة واوراقه).
مسز كين: سأوقع هذه الأوراق حالاً
كين (الأب): يبدو أنكم نسيتم أنني والد الطفل
(ومع سماع صوت الأب يلتفت الاثنان نحوه، وتتراجع الكاميرا حتى يبدو الأب في الصورة)
مسز كين: سوف يتم كل شيء كما أخبرت مستر تاتشر
كين (الاب): لو شئت بإمكاني اللجوء للقضاء.. من حق الأب... أنني أعرف «فريد جريفر» ولو كان لديه أية فكرة لما يجرى لكتب هذه الشهادة باسمينا.
تاتشر: ومع هذا فقد كتبت باسم مستر كين.
الأب: أنه مدين نظير إقامته... أي لكلانا.. ثم اننى لا أوافق على أن يوقع باسم الطفل لأي بنك كوصي عليه.. لأن...
مسز كين (بهدوء): جيم.. لا داعي لمثل هذا الهراء.
تاتشر: أن قرار البنك خاص بكل شيء يتعلق بتعليمه وإقامته، ومثل هذه الأمور لابد أن تكون قد حسمت.
كين (الأب): مجرد فكرة ان يكون البنك وصيا..... (مسز كين تنظر اليه حيث تشير تعبيراته بهزيمته أمام نظراتها لدرجة عدم إلمام الجملة).
مسز كين (وأكثر هدوءاً): جيم.. قلت لك لا داعي لمثل هذا الهراء.
تاتشر: كما ستكون لنا الإدارة الكاملة لمنجم «كولورادو» والتى تعتبر مسز كين مالكته الوحيدة..
(الأب يفتح فاه دهشة يريد أن يقوله شيئاً إلا إنه يلوذ بالصمت أخيرا).
مسز كين: أين أوقع؟
تاتشر: هنا
الأب (عابثاً): ألم أحذرك يا ماري... اني أطلب منك للمرة الأخيرة... أن أي إنسان يعتقد أنني لم أكن معك زوجا طيبا......
(مسز كين ترمقه بنظراتها فيتوقف عن الكلام)
تاتشر: سوف يدفع لكليما.. انت ومستر كين مبلغ خمسين الف دولار سنويا وأنتما على قيد الحياة. بعد ذلك فإن من يبقى حيا.........
(مسز كين توقع الأوراق)
الأب: نتعشم أن يكون هذا للأفضل!
مسز كين: وسوف يكون كذلك. استكمل إجراءاتك، يا سيد تاتشر
(مسز كين تستمع له بدون تركيز حيث ينصب اهتمامها على صوت الطفل.. الأب يخطو قرب النافذة)
24- خارجي ـ نُزل مسز كين ـ نهار ـ عام 1870:
(يبدو والأب من النافذة وهو يتقدم نحو التمثال المصنوع من الثلج،

وبيده كرات من ثلج ويركع على ركبتيه).
الأب: ان شاء المتمردون الحرب فهلموا إليها يا أولاد.. بشرط أن يستسلموا دون شروط
25- داخلي. غرفة الاستقبال ـ النُزل ـ نهار ـ عام ـ 1870
(الأب يغلق النافذة)
تاتشر: أي استفسارات أخرى.... المبدأ هو إدارة البنك لكل أمواله كوديعة للابن حتى يبلغ الخامسة والعشرين بعدها يؤول إليه كل شيء.
(تنهض مستر كين متجه نحو النافذة وتفتحها)
مسز كين: استمر يا مستر تاتشر.
26- خارجي ـ المنزل ـ نهار عام 1870:
(الأب يبدو من النافذة)
الأب: لن تستطيع هزيمة «اندى جاكسون»
(يطلق كرة الثلج ويسقط على الأرض ثم يبدأ في الزحف ببطء نحو تمثال الثلج).
صوت تاتشر: أنها حوالي الخامسة مسز كين.... الا ترين أن من الأفضل مقابلة الطفل...
27- داخلي ـ ردهه ـ نُزل مسز كين ـ نهار ـ 1870
(مسز كين عند النافذة وتاتشر يقف بجوارها)
مسز كين: لقد حزمت الحقائب (تتمالك نفسها) لقد أعددتها منذ أسابيع.
(تلزم الصمت وهي تحدق في باب الردهة)
تاتشر: لقد اتفقت مع مدرس خصوصي سوف يقابلنا في شيكاغو.. كان يمكنه أن يكون معي.. إلا أنك حريصة على أن يتم كل شيء في سرية.
(يتوقف عن الحديث.. لمسز كين في الردهة.. ينظر الى كين الأب في صمت ثم يتبع مز كين والأب من وراءه)
28- خارجي ـ نُزل مسز كين ـ نهار ـ 1870:
(كين في الساحة الثلجية ممسكا بالزحافة.. يبدو المنزل من خلفيته خربا متهدما من طابقين.. كين يتطلع اليه أثناء سيرهم تتقدمه مسز كين (الأم والتى تتجه نحوه)
كين: ماما.. (مشيرا الى تمثال الرجل المصنوع من الثلج): أترين.. لقد انتزعت الغليون من فمه... ولو ظل هكذا سوف أصنع له أسناناً..
مسز كين: من الأفضل أن تدخل... علينا أن نستعد!
تاتشر: شارلس.. أنا أسمي تاتشر
مسز كين: شارلي.. انه مستر تاتشر
تاتشر: كيف حالك؟
الأب: أنه من الشرق.

كين: أهلاً بابا
الأب: أهلا.. شارلي
مسز كين: سوف يصحبك مستر تاتشر الليلة في رحلة وتستقل قطار العاشرة.
الأب: أنه القطار ذو الأضواء
كين: وهل ستأتين معي يا أمي؟
تاتشر: كلا.. لن أذهب معك الآن يا شارلي.
كين: إلى أين سأذهب؟
الأب: ستذهب الى شيكاغو.. ونيويورك ووشنجتون... أليس كذلك سيد تاتشر؟
تاتشر (من قلبه): طبعاً.. كنت اتمنى أن أكون طفلاً لأقوم برحلة كهذه للمرة الأولى
كين: ماما.. لماذا لا تأتين معنا؟
مسز كين: علينا أن نكون هنا يا شارلي.
الأب: سوف تعيش من الآن مع مستر تاتشر... وسوف تكون ثريا.. أنا وأمك نرى أن هذا المكان لم يعد يصلح لك للعيش هنا.. ربما ستكون يوما أغنى إنسان في أمريكا.... يجب عليك..
مستر كين: لن تشعر بالوحدة يا شارلي
تاتشر: وسوف نقضي معا أوقاتا سعيدة.
(كين الطفل ينظر اليه)
تاتشر (مواصلا حديثه): تعالي، شارلي.. لنتصافح
(الطفل ما زال يحملق فيه):.. الآن.... الآن... أنني لا أخيف بالمرة... لنتصافح.. ما رأيك؟
(يمد يده نحوه ودون أن ينطق يدفعه شارلي في بطنه بالزحافة ـ تاتشر يتراجع خطوات للوراء مذهولاً).
تاتشر (مواصلا في غضب وألم)، لقد كنت على وشك أن تؤذيني يا شارلس، الزحافات لم تصنع لضرب الناس، عندما تذهب إلى نيويورك سوف نشتري لك واحدة وسوف.....
(ما أن يوشك على وضع يده على كتفه حتى يضربه في كاحله).
مسز كين: شارلس؟
(يلقى نفسه في احضانها ويطوقها بيديه.. وببط تفعل مسز كين نفس الشيء)
مسز كين (خائفاً): ماما... ماما!
مسز كين: كل شيء على ما يرام.. كل شيء سيكون على ما يرام.
الأب: آسف مستر تاتشر.. الولد في حاجة لجلده)
مسز كين: جيم.. هل هذا ما تفكر فيه؟
الأب: نعم

مسز كين: لهذا السبب سوف يسافر لتربيته بعيداً عنك.
ـ مزج ـ
- لقطة اعتراضية (ليل ـ 1870) مادة أرشيفية.. أو ماكيت مصغر لعجلات قطار سكة حديد من طراز قديم تنهب الأرض.
29- داخلي مقصورة في قطار من طراز قديم ـ ليل ـ 1870:
تاتشر وقد بدا عليه مزيج من الإرهاق والضيق والعطف والعجز عن معالجة الموقف وقد وقف بجوار مخدع ينظر إلى الطفل وقد دفن وجهه في وسادة وهو يبكي بكاء حاراً.
كين:.. أمي... أمي...
ـ مزج ـ
- لقطة اعتراضية.. مخطوط تاتشر على الشاشة يقول: (6)
(... ليس سوى وغد محظوظ ومدلل عديم الضمير لا يتحمل المسئولية. لقد استولى على صحيفته الأولى بنزوة... هذا هو موقفه كناشر صحفي.
ـ مزج ـ
ظهور تدريجي
30- داخلي ـ مكتب كين ـ صحيفة «المحقق» ـ نهار ـ 1898:(7)
لقطة قريب على عنوان صحيفة يقول:
(السفن الحربية الأسبانية على مقربة من ساحل جيرسي. الكاميرا تتراجع وتاتشر ممسكا بالصحيفة على العنوان وهو يقف أمام «كين» الجالس خلف مكتبة).
تاتشر: هل هذا أسلوبك في إدارة الصحيفة؟
كين: انني لا أعرف يا مستر تاتشر إدارة صحيفة، بل أفعل ما أراه
تاتشر (وهو يقرأ العنوان): أنت تعلم أنك لا تملك أدنى دليل على أن الأسطول الأسباني على مقربة من ساحل جيرسي.
كين: وهل لديك الدليل على أنها ليست كذلك؟
(يندفع برنشتين وبيد، برقية ثم يتوقف ما أن يرى تاتشر)
كين (مواصلا حديثه بلطف) مستر برنشتين.. أقدم لك مستر تاتشر.
برنشتين: أهلا بك.. كيف حالك؟
(تاتشر لا يأبه لتحيته كثيراً)
برنشتين (متحدثا): لقد وصلت برقية من كوبا تواً
(يتوقف وقد بدا عليه الارتباك)
كين: جميل... ليس بيننا وبين القراء أسرار.. ومستر تاتشر من أفضل قرائنا... ويعرف عيوب «المحقق» منذ توليت مسؤوليتها.. اقرأ البرقية.
برنشتين (يقرأ): الطعام في كوبا مدهش.. والفتيات جميلات، بإمكاني أن أرسل لك شعرا حول المناظر الطبيعية هنا.. بشرط إلا تصرف نقودك.. لا حرب في كوبا توقيع: هويلر.. في انتظار رد من طرفكم.

كين: نعم يا عزيزي هويلر (يصمت لحظة)... عليك أنت بالشعر.. وأنا بالحرب.
برتشنين: عظيم يا مستر كين
(تاتشر ينفجر سخطا ويجلس)
كين: ابعت بالرسالة فوراً
برتشتين: حالا
(برنشتين يغادر المكان ـ تاتشر بعد لحظة تردد يقرر محاولة أخيرة)
تاتشر: شارلي.. لقد أردت الحديث معك بخصوص حملتك... حملة « المحقق» ضد شركة نقل العاصمة.
كين: حسنا... الديك مادة يمكن أن نهاجمهم بها؟
تاتشر: شارلس.. أنت مازلت تلميذا.. أليس كذلك؟
كين: كلا.. لقد طردت من الكلية.. أكثر من كلية.. إلا تذكره (تاتشر يحملق فيه)
كين (يواصل): نعم.. اتذكر.. حدث هذا على ما أظن عندما فقدت ثقتي في نفوذك يا مستر تاتشر.... عندما اخبرتني بأن قرار عميد كلية هارفارد نهائي.. رغم كل محاولاتك (يفكر قليلا ثم يتوجه إليه متسائلاً) نهائي!
(تاتشر يرمقه غاضباً دون أن ينطق)
كين (يواصل): وأقول لك متى تعلمت نطق الكلمة.. إلا أننى أنسى دائماً..
تاتشر: لابد أى أذكرك بحقيقة نسبتها وهي أنك واحد من أكبر المساهمين في الشركة.
كين: المشكلة أنك لا تعلم أنك تتحدث لشخصين. شارلس فوستركين الذى يملك اثنين وثلاثين الفا وستمائة وواحد وثلاثين سهما في الشركة. وكما ترى لدى فكرة عن حصتي. أما الثاني فهو شارلي فوستركين الوغد والخطر والذى يحتاج لتشكيل لجنة لمقاطعة... في هذه الحالة بالإمكان اسكاتي مقابل عدم الاشتراك بألف دولار.
تاتشر في غضب: شارلي.. ليس لدي من الوقت لأضيعه.
كين: من ناحية أخرى (يتحدث بجدية) أنا ناشر «المحقق»، ومن واجبي أن أطلعك على سر بسيط، ومن دواعي سروري أيضاً هو أن أناس هذه المدينة المحترمين لا يسرقهم سوى مجموعة من قراصنة المال ـ كان الله في عونهم ـ لأنهم يفتقدون من يرعي مصالحهم.
(تاتشر ينهض ويضع القبعة على رأسه ويغادر المكان)
كين (مواصلا): وأظن أننى الرجل الذى يقوم بهذه المهمه. فكما ترى لدى المال.. ومن ذوى الأملاك ولا أدافع عن المعدمين... غيري يفعل هذا.. ربما شخص لا يملك مالا.. وليس من ذوي الأملاك.
تاتشر (يضع القبعة على رأسه)، أنك تتحدث الآن كرجل دولة يا

شارلس، إلا ترى أنه من غير الحكمة أن تواصل مشروع «المحقق» الخبري الذى يكلفك مليون دولار سنويا؟
كين: هذا صحيح. لقد خسرنا مليون دولار العام الماضي ونتوقع مثله للعام القادم. وكما نعلم فإن الخسارة بمثل هذا المعدل تعني أننا سنعلق الصحيفة بعد ستين عاما!
ـ مزج ـ
31- داخلي ـ القبو ـ مكتبة تاتشر التذكارية ـ نهار:(8)
المخطوطة: «إن الآداب، والأصول العامة للبشر كانت وأكرر ـ غير معروفة له... مع عدم اكتراثه المطلق وفظاظته الرهيبة....
(قبل أن يقرأ الجمهور هذا يغلق تومبسون المخطوطة في ضيق ويلتفت ويواجه مس اندرسون)
مس اندرسون: لقد حصلت على ميزة نادرة.. هل وجدت ما كنت تبحث عنه؟
تومبسون: كلا.. اخبريني... هل أنت «روزبود»؟
مس اندرسون: ماذا؟
تومبسون: لا أظن أنك كذلك. شكراً على استخدام الصالة (يضع قبعته فوق رأسه ويشعل سيجارة في طريقه إلى الخارج بينما تراقبه)
ـ مزج ـ
32- مكتب برنشتين ـ ناطحة سحاب مبنى صحيفة «المحقق» ـ نهار ـ 1940:
(لقطة قريبة لصورة فوتوغرافية لـ «كين» وهو في الخامسة والستين من عمره، تتراجع الكاميرا للوراء لندرك أنها صورة في إطار على الحائط. برنشتين يجلس تحتها. وهو يهودي ضئيل الحجم.. أصلع، وقد بدا الآن أصغر مما كان عليه شاباً ومع عودة الكاميرا تبدو لنا في الصورة رأس وكتفى تومبسون.
برتشنين: من هو رجل الأعمال؟ أنا؟ أنا رئيس مجلس الإدارة لم أحصل على شيء.. لكن الزمن.. ماذا تود معرفته؟
توميسون: ربما (ببطء) لو اكتشفنا معنى كلماته الأخيرة عند موته......
برننشنين: تقصد كلمة «روزبود».. هيه؟ ربما يقصد فتاةً ما؟ لقد كان على علاقة بالكثير منهن في بداية حياته....
توميسون: من الصعب أن يكون مستر كين على علاقة طارئة بفتيات ثم يتذكرهن بعد هذا العمر وهو على فراش الموت.
برنشتين: أنت مازلت شابا يا مستر (يتذكر الاسم) مستر تومبسون. كل انسان قد يتذكر أشياء قد لا تصدقها. أنا كمثال.. في يوم من عام 1896 كنت في طريقي إلى «جيرسي» (ببطء) كان على المركبة فتاة ع وشك النزول. كانت ترتدي فستانا أبيض وتحمل مظلة شمسية. لم أرها سوى لحظة ولم ألفت انتباهها بالمرة. ومع ذلك ظلت صورتها

تطاردني لمدة شهر (في نشوة)، لكن ماذا من «روزبود» أنا....
برنشنين: من ستقابله أيضاً؟
تومبسون: ذهبت إلى اطلنطا سيتي...
برنشتين: إلى سوزى؟ لقد اتصلت بها بنفسي بعد وفاته بيوم واحد..
تصورت أنها ربما يجب علينا أن ـ (حزينا) إلا أنها لم ترد على التليفون.
تومبسون (بحزن): لم تكن في الواقع في حالة تسمح لها حتى بالحديث معي. سوف أراها ثانية بعد أيام (يتوقف) وماذا بخصوص «روزبوند».
برنشتين: صدقني.. لو كان لدي أدنى فكرة عنها لأخبرتك.
تومبسون: لقد رافقته منذ البداية.. ويمكنك أن تحدثني عن أي شيء تتذكره عنه.
برنشتين: بل وقبل البداية (بلا حماس كبير) هل حاولت رؤية أحدا أخر غير «سوزي»؟
توميسون: لم أقابل سواها.. لكني طالعت ما كتبه مستر تاتشر في مذكراته.
برنشتين: تاتشر؟ أنه أكبر أحمق قابلته.
تومبسون: هل حقق ثروة كبيرة؟
برنشتين: ليس صعباً أن تحقق ثروة إن أردت ذلك. خذ مثلاً مستر «كين» لم يكن سعيه للمال. ومستر تاتشر لم يقدر الرجل حق قدره. وأنا أيضاً لم أقدره أحيانا (فجأة) هل تعرف من يجب أن تلقاه؟ مستر جيد ليلاند. لقد كان صديقه الحميم.. وكانا زميلي دراسة له.
تومبسون: من هارفارد.. أليس كذلك؟
برنشتين: هارفاد ـ بل ـ كورنيل ـ برنستون.. كان ينتمي لعائلة عريقة. فقد كان والده يمتلك ثروةً تقدر بعشرة ملايين. وفي يوم أطلق على نفسه الرصاص دون ان يخلف وراءه سوى الديون (بتأمل) كان معنا أنا ومستر كين منذ أول يوم استولى فيه «كين» على صحيفة «المحقق».
ـ مزج ـ
33- خارجي ـ المبنى القديم لصحيفة المحقق ـ نهار ـ 1890:
(نفس اللقطة كما في موجز الأخبار وأمريكية وإن يكن هذه حقيقية وليست صورة ثابتة.. تظهر مركبة بها «كين» و«ليلاند» في ملابس فاخرة. الوقت صيفي يقفز كين من المركبة يتبعه ليلاند بتثاقل.
كين (يشيرا بعصاه): جيد..... انظر إلى هذا المبنى.. يوما ما سوف يصبح شيئاً آخر.
(أنه يشع حيوية، يوافقه «جيد» مبتسماً ـ أثناء عبورهم الطريق إلى المبنى تتوقف حافلة بضائع وتحتل المكان الشاغر للسيارة الأجرة وقد جلس برنشتين في مقعدها الخلفى مدفونا تحت الغطاء، والصور وصندوق ثيابه وهو يحاول الخروج من تحتها بصعوبة.

برنشتين (للسائق): تعال هنا.. سوف أساعدك.
السائق: لا يوجد غرف نوم في هذا المكان الوضيع.. أنه مبنى صحيفة..
برنشتين: أجرك للقيادة.. فقط وليس لإبداء الرأى.
ـ مزج ـ
34- داخلي ـ غرفة الأخبار المحلية ـ صحيفة المحقق ـ نهار ـ 1890:
(النصف الأمامي من الطابق الثاني بشكل غرفة كبيرة هي للأخبار المحلية، وبرغم سطوع الشمس في الخارج فإن قليلها هو الذي يتسلل للحجرة بسبب الشبابيك الصغيرة والضيقة، يوجد حوالى دستة من المكاتب والموائد من الطراز القديم للمحررين، منها مائدتان في نهاية الحجرة على منصة مرتفعة.. ومن الواضح أنها للعاملين بالقسم. على يسار المنصة باب مفتوح يؤدى إلى غرفة خاصة. مع دخول «كين» و «ليلاند» يقف شخص بدين هو أكبرهم سنا ما أن يدق الجرس حتى يقف الموظفون الثمانية لمقابلة الوافد الجديد.. أنه كارثر يقف ويتجه نحوهما.
كارتر: مرحبا بك مستر «كين» في صحيفة المحقق.. أنا هربرت كارتر.
كين: شكراً مستر كارتر.. أقدم لك مستر ليلاند.
كارتر(بانحناء): كيف حالك مستر ليلاند؟
كين: مستر ليلاند سوف يكون الناقد الدرامي الجديد... وأمل ياسيد كارتر إلا أكون مخطئا.. أنه الناقد الفني الذي طلبته.. اليس كذلك؟ (مشيراً الي المحررين) هل يقفون من أجلي؟
كارتر: تصورت أنها لمحة طيبة لصاحب الجريدة الجديد.
كين: (يبتسم اتسامه عريضة): اطلب منهم الجلوس.
كارتر: وأصلوا عملكم أيها السادة (إلى كين). لأنني لا أعلم بخططك لم أتخذ أية استعدادات بعد.
كين: وأنا نفسي لا أعلم مشاريعي.. في الحقيقة ليس لدي أية مشروعات.. سوى إصدار صحيفة.
(عند الباب يسمع صوت ارتطام شديد، يلتفتون جميعاً ليروا برنشتين على الأرض لما يحمله من أشياء ثقيلة.. بطانية.... شنطة ـ صورتان.
كين (مواصلا حديثه): أوه.. مستر برنشتين.. لو سمحت تعال هنا لحظة. (برنشتين ينهض ويتقدم نحوه)
كين (مواصلا حديثه): مستر كارتر.. ها هو برنشتين المدير العام؟
كارتر (ببرود): أهلاً بك
كين: سيكون لك هنا مكتبا خاص.. ألا تعرف ذلك؟
(يظهر السائق الآن عند المدخل حاملا أجزاء من سرير وبعض الأثاث)
كارتر: حجرتي المتواضعة تحت تصرفك.. إلا أنني لا أفهم..
كين: سوف أعمل هنا (بتفكير) كلما اضطررت لذلك.
كارتر: لكن.. الصحيفة تصدر صباحاً. وعملياً تغلق أثنتي عشرة ساعة

يومياً..
كين: وهذه واحدة من الأشياء التى يجب تغييرها يا مستر كارتر: فالأخبار لا تتوقف طوال الأربع وعشرون ساعة!
ـ مزج ـ
35- داخلي ـ مكتب كين ـ الوقت متأخر ـ 1890: (9)
(«كين» يعمل بحماس وهو يأكل في نفس الوقت. كارتر بجواره بملابس الرسمية و«ليلاند» يجلس في أحد ألأركان يراقب الموقف، برنشتين يكتب في ركن من المكتب).
كين: هذا ليس نقداً يا مستر كارتر.. وفي الصفحة الأولى من صحيفة الكرونيكل قصة (يشير إليها) وصورة لامرأة مفقودة في بروكلين.. ربما تكون قد قتلت.. لماذا لم تنشر الخبر هذا الصباح؟
كارتر (كاظماً غيظة): لأننا مسؤولون عن صحيفة يا مستر كين ولسنا صحيفة فضائح.
(كين وقد انتهى من طعامه يزيح الأطباق جانباً).
كين: اننى مازلت جائعاً يا جيد
ليلاند: سوف نذهب فيما بعد إلى مطعم «ريكثور» ونتناول ما يكفينا.
كين: (مشيرا إلى صحيفة الكرونيكل): مستر كارتر.. الكرونيكل تكتب عناوين على عمودين.. لماذا لا تفعل مثلها؟
كارتر: لنقص في الأخبار.
كين: لو أن العناوين كبيرة بما يكفى فستكون الأخبار كبيرة أيضاً.. أن جريمة مسز هاري سيلفرستون..
كارتر: لا يوجد ما يشير إلى أنها قتلت.. أو ماتت.
كين (مبتسماً): الصحيفة لا تقول أنها قتلت يا مستر كارتر بل تقول أنها مفقودة.. والجيران في شك......
كارتر: ليست مهمتنا أن نكتب عن إشاعات ربات البيوت. ولو كنا نهتم بمثل هذه الأشياء لملأنا الصحيفة يومياً ضعف ما ننشر.
كين (بهدوء): وهو ما ستهتم به الصحيفة من الآن، ليتك ترسل أفضل المحررين للقاء مستر سيلفر ستون ويخبره، بأن يظهر زوجته فورا وإلا فإن صحيفة «المحقق» سوف تطالب بالقبض عليه (تواتيه فكرة) وعليه أن يخبر زوجها أن طلب أثبات ذلك يظهر غضبه ويتهمه بأنه فوضوي وبصوت عال يسمعة الجيران.
كارتر: أصحيح ما تقول يا مستر كين.. أن وظيفة الصحيفة المحترمة ليست هكذا...
كين: مستر كارتر.. لقد كنت متفهمًا باستمرار.. طاب يومك.....
(كارتر يغادر الغرفة ويغلق الباب خلفه)
ليلاند: مسكين كارتر؟
كين: لماذا يتصورون أن على الصحيفة أن تكون جافة ومتجهمة.

الناس تدفع سنتين من أجل......
برنشتين: ثلاثة سنتات.
كين (بهدوء): بل سنتان
(برنشتين يرفع رأسه وينظر إليه)
برنشتين (وهو ينقر على الصحيفة): بل ثلاثة للنسخة الواحدة
كين: أعد حساباتك.. سنتين.. جاهز للعشاء؟
برنشتين: مستر ليلاند.. قد يقرر على العشاء أن يخفض الثمن إلى سنتاً واحداً.
ليلاند: أنتم تعملون بسرعة لا أستطيع ملاحقتها.. الحديث عن المكانس.
برنشتين: ومن تحدث عنها؟
كين: برنشتين... هناك قول شائع.. المكنسة الجديدة تنظف جيداً.
ـ مزج ـ
36- داخلي- غرفة بدائية لتنضيد الحروف ـ نيويورك جريدة المحقق ـ ليل ـ 1890:(10)
(نافذة بالدور الأرضي تطل على الشارع ـ منتصف الليل تقريباً ـ «كين» و «ليلاند» في ملابس سهرة وبرتشتين كما هو ـ كارتر وسماثرز» ورئيس قسم الجمع في حالة توتر وقد تحلقوا حول مائدة عليها أشكال مختلفة من الحروف.
كين: مستر كارتر.. قلت لك أن الصفحة الأولى يجب ألا تكون هكذا.. الم تشاهد صحيفة الكرونيكل؟
كارتر: صحيفة «المحقق» ليست في منافسة مع صحيفة مثل الكروونيكل.
برنشتين: علينا أن نفعل مثلها.
كارتر: مستر كين.. يجب أن توقفه عند حده وأن يتعلم كيف يمسك لسانه.. ولا أظن أنه عمل يوما ما في مكتب صحفي من قبل.
كين: أنت محق.. فهو يعمل بتجارة المجوهرات.
برنشتين: تجارة المجوهرات!
كين: ومع ذلك يبدو أن مواهبه هي التى ابحث عنها
كارتر (متهاجا وحزيناً): انني أحذرك يا مستر كين بأنني رغما عني قد أترك العمل في وقت تحتاجني فيه.. وأنا مضطر لأن أطلب منك قبول استقالتي.
كين: وقد قبلتها يا سيد كارتر بكل أسف
كارتر: لكن.. مستر كين... أعني...
كين: (متحدثاً لـ سماثرز بهدوء): دعنا نعيد إخراج هذه الصفحات...
سماثرز (كما لو كان يتحدث اليونانية): لن نستطيع هذا يا مستر كين!
كين: بل سنعيدها.. هل فهمت؟

سماثرز: سنطبع بعد خمس دقائق.
كين: سنؤخر الطبع نصف ساعة أخرى
سماثرز: مستر كين.. يبدو أنك لم تفهم.. سنطبع بعد خمس دقائق، ولن نستطيع إعادة اخراجها.
(كين وقد نفد صبره يقذف بالمادة المصفوفة على الأرض لتتناثر قطعا صغيرة).
كين: يمكنك الآن أن تعيد اخراجها... أليس كذلك؟ بعد جمع الحروف وإخراج الصفحات طبقا لما أخبرتك من قبل.. أحضر البروفات.. هل هذا واضح يا سيد سماثرز، وإن لم أجد وسيلة لإعادة اصلاحها ثانية.. سنطيع.
(يخرج من الغرفة ويتبعه ليلاند)
برنشتين: ألم تفهم يا سيد سماثرز... أنه المكنسة الجديدة.
اختفاء تدريجي
ظهور تدريجي
37- داخلي ـ مكتب كين ـ الوقت فجرا ـ 1890:
لافتة مبنى صحيفة «المحقق» تشغل الشاشة ونداءات باعة الصحف عن الكرونيكل.. ومع انتهاء المزج تتحرك الكاميرا نحو النافذة المضاءة حيث مكتب «كين».
38- داخلى ـ مكتب كين ـ الوقت فجرا ـ 1890: (11)
ـ ما زالت أصوات باعة الصحف تسمع من الشارع ـ كين يقف بجوار نافذة مفتوحة يتطلع وبجواره برنشتين جالسا على السرير وليلاند على كرسي).
صوت باعة الصحف: الكرونيكل.. الكرونيكل.
(كين يغلق النافذة ويلتفت نحوهم)
ليلاند: سوف ننزل السوق حالا.. بعد عشر دقائق
برنشتين: الساعة الآن الثالثة وخمسون دقيقة.. وتأخذنا.... لكنا فعلناها...
كين: أمتعب أنت؟
ليلاند: كان يوما عاصفا
كين: يوم ضائع!
برنشتين: ضائع؟
ليلاند: شارلي
برنشتين: لقد أعدناها الليلة أربع مرات.. وهذا كل شيء!
كين: لقد غيرنا الصفحة الأولى قليلاً.. وهذا لا يكفي.. هناك شيء لابد من انجازه في الصحيفة بخلاف الصور والطباعة. لابد أن تكون المحقق في نيويورك بنفس أهمية الغاز لهذا المصباح.
ليلاند: شارلي.. ماذا تنوي عمله؟

كين: أعلاني المبادئ.. لا تبتسم يا «جيد» (تواتيه فكرة) مستر برنشتين.. اكتب ما أمليه عليك.
برنشتين: لكني لا أعرف الاختزال.
كين: سأكتب أنا
(يتناول قطعة من الورق وقلم ويجلس ويبدأ في الكتابة)
برنشتين (وهو متابعة): بلا وعود!
كين (وهو يكتب): سأراعي هذا (يتوقف عن الكتاب ويقرأ ما كتب: «سأقدم لسكان هذه المدينة صحيفة يومية تقدم الاخبار بكل أمانة (يعاود الكتاب وهو يقرأ ما يكتبه) سأقدم لهم أيضاً...
ليلاند: هذه الجملة الثانية التى تبدأ بها كلمة «أنا»
كين (يرفع بصره): وسيعرف الناس من المسئول. وسيقرأون الأخبار الحقيقية فقط بسرعة وببساطة وأسلوب مشوق.. ولن أسمح بتغلب المصالح على حقيقة الأخبار (يكتب ثانية ويقرأ) سأكون لهم مقاتلاً ومدافعاً عن حقوقهم كمواطنين «توقيع شارلي فوستركين».
ليلاند: شارلي..
(كين يتطلع نحوه)
ليلاند: هل لي بها
كين: سأطبعها (مناديا) مايك!
مايك: نعم مستر كين.
كين: هاهي الافتتاحية ـ ضعها في برواز بالصفحة الأولى مايك
(مرهقا): اليوم.. والصفحة الأولى؟
كين: نعم.. وعلينا أن نعيد اخراجها.. عليك بالذهاب لإخبار المطبعة.
مايك: كما تريد (يخرج)
ليلاند: عندما تنتهي من هذا.. احضره ثانية
(مايك يوافق وإن كان يرى في هذا عملاً أخرق أخر ويغادر المكان).
ليلاند: فقط أريد فقط الاحتفاظ بهذه المقالة. لدى أحساس بأنها ستمثل نقطة تحول لتصبح واحدة من أبرز الصحف في عصرنا (في خجل من حماسة).. وثيقة أشبه بوثيقة إعلان الاستقلال..... الدستور.. وأول تقرير مدرسي لي (كين يبتسم له وأن بدياجادين). صوت باعة الصحف يتردد في المكان.
أصوات الباعة: الكرونيكل ـ صحيفة الكرونيكل.
ـ مزج ـ
39- خارجي ـ نوافذ صحيفة «المحقق» من الخارج ـ نهار ـ 1890:
(لقطة قريبة على للصفحة الأولى للجريدة على برواز كبير يحمل عنوان المقالة الافتتاحية التالية:
مبادئ.... بيان
بقلم شارلي فوستركين

(تتراجع الكاميرا لنرى الصحيفة على قمة كوم من الصحف ومع تراجعها أكثر نرى أربعة ثم ستة أكوام حتى يشغله المكان أكوام من صحيفة «المحقق» ـ يد تبدأ في تناولها ـ الكاميرا في حركة أفقية / بان / إلى نافذة زجاجية تطل على الشارع وقد كتب عليها بخط بارز «المحقق» صحيفة نيويورك اليومية ـ التوزيع 26 ألف. ومن خلال زجاج النافذة نشاهد «كين» وليلاند و برنشتين يتطلعون نحو الشارع على باعة الصحيفة. تتوقف الكاميرا عند النافذة حتى يملأ الكادر كلمة «التوزيع 26 ألف... ثم......

ـ مزج ـ

40- خارجي ـ نافذة صحيفة الكرونيكل ـ نهار ـ 1890:(12)

(لقطة قريبة على لافتة تحمل جملة التوزيع 490 ألفاً تتراجع الكاميرا لنعرف أنها نافذة شبيهة على مستوى شارع مبنى الكورنيكل وقد كتب عليها بخط بارز بنيويورك ديلي كرونيكل وعبر النافذة صورة في إطار لتسعة أشخاص وفوقها كلمات هيئة التحرير والتنفيذ لصحيفة نيويورك كرونيكل وتحتها جملة «أعظم هيئة تحرير صحيفة من العالم». تتراجع الكاميرا بعدها حيث «كين» و«ليلاند» و«برنشتين» أمام النافذة وقد بدا عليهم الأعياء.

كين: أيها السادة.. أعلم أنكم مرهقون.. لكني جمعتكم هنا لسبب.. وهو أن هذا المشوار كان في صالحنا.

ليلاند (مرهقا): الكرونيكل صحيفة ممتازة.

كين: لاحظوا أرقام التوزيع.

برنشتين: 59.400 ألف .

كين: وكما قال الديك للدجاج عندما شاهد بيض النعام.. ليس هذا انتقاداً.. بل لأريكم ما انجزناه « مقارنة بمنافسيكم.

برنشتين: مع صحيفة الكرونيكل (صورة لهم) ليس غريباً مثل هذا التوزيع

كين: انت على حق

برنتشين (يتنهد): هل تعرف كم استغرقنا من الوقت لضم هيئة التحرير هذه إلى الجريدة؟ عشرين عاماً!

كين: أعرف

(كين يبتسم ويشعل سيجارة متطلعا عبر النافذة.. الكاميرا تقترب من الصورة التى تجمع بينهم).

41- داخلي ـ غرفة الأخبار المحلية من جريدة «المحقق» ـ ليل ـ 1898: (3

(نفس الأشخاص التسعة وقد اصطفوا في الصورة الفوتوغرافية و«كين» يظهر في منتصف الصف الأول. تتراجع الكاميرا للخلف استعداد لالتقاط صورة تذكارية في ركن من الغرفة. الواحدة والنصف ليلاً وقد ازيحت المكاتب وغيرها بجوار الحائط، على مبعدة من

منتصف الغرفة مدت مائدة طويلة).
المصور: شكراً.
(ينهض الجميع)
كين: (وكأنه قد تذكر شيئاً): اطبع نسخة أخرى وأرسلها إلى الكرونيكل «(مواصلا حديثه) أيها السادة محرري المحقق»... منذ ثماني سنوات.. ثماني سنوات طويلة ومرهقة وقفت أمام نافذة الكورنيكل وتطلعت إلى صورة لأعظم تسعة صحفيين في العالم. شعرت أيامها كطفل يقف أمام محل حلوى. اليوم حصلت على الحلوى.. أهلا بكم يا سادة في المحقق.. وسوف يسعدكم القول بأن توزيع الجريدة هذا الصباح هو أعلى توزيع في نيويورك.. ثمانية ,اربعون ألف وستمائة..
برنشتين: ثمانية وأربعون ألفا وسبعمائة واثنان وثلاثون (تصفيق عام)
كين: الجميع الآن.. القدامى والجدد يتقاضون. أعلى أجور في المدينة.. لم يعين أحد لمجرد ولائه... بل لموهبته.. الموهبة هي كل ما يهمني.. فهي التي جعلت من «المحقق» الجريدة التى أريدها.. احسن جريدة في العالم.
(تصفيق)
كين (مواصلاً): بعد هذا.. أرجو أن معذرتي لمغادرة المكان لاجازة أسبوع اقضيه في الخارج. (همهمات)
كين: لقد وعدت طبيبي بهذا عندما تتاح لي الفرصة وهاهي قد حانت.. وهو قرار يعبر عن تمنياتي وتحياتي لكم.
(همهمات شكر)
كين: لقد وعدت برنشتين.. وها آنذا أكرر وعدي علانية بأن تنسوا للثلاثة أشهر القادمة افتتاحية الجريدة.. ملحق الأحد.. ولا تقتربوا من باب الكاريكاتير والا...
برنشتين (مقاطعا): مستر كين... طالما أنك تعد.. هناك الكثير من التماثيل في أوربا لم تشترها بعد....
كين (مقاطعَا): لا تلمني.. أنهم يصنعونها منذ الف عام.. وأنا لم اشتر إلا منذ خمس سنوات فقط!
برنشتين: عندنا تسعة تماثيل لفينوس وستة وعشرين تمثالاً لمريم العذراء ومخزنان من ملئ بمثلها.. عدني يا مستر كين.
كين: لك مني هذا
برنشتين: شكراً.
كين: بهذه المناسبة!
برنشتين: ماذا؟
كين: مع أنك لا تتوقع مني الوفاء بوعودى.. اليس كذلك؟
(ضحك عال)
كين: (مواصلا) أليس كذلك يا مستر ليلاند؟

ليلاند: كلا بالطبع.
(الجميع يضحكون / تصفيق)
كين: والآن أيها السادة.. من فضلكم.. انتبهوا تماماً (يضع أصبعة في فمه ويصفر تظهر بعدها فرقة موسيقية تبدأ العزف وهي تندفع إلى الصالة يتبعها فوج من الحسناوات يشارك بعضهن الحاضرون في الرقص
برنشتين: أليست مفاجأة عظيمة!
ليلاند: نعم
برنشتين (موجها حديثة إلى ليلاند): ماذا جرى لك؟
ليلاند: هؤلاء الذين انضموا إلى المحقق وكانوا منذ أمس فقط في الكرونيكل.. هل سيكون ولائهم لصحيفتنا كما كانوا مع الكرونيكل؟
برنشتين: بالتأكيد.. أنهم مثل غيرهم.. يسند اليهم عملا فيأدونه (بفخر) كل ما هناك أنهم أفضل صحفيين...
ليلاند (بعد لحظة صمت): وهل سندافع عما كانت تدافع عن الكرونيكل؟
برنشتين (في ضيق): بالطبع لا.. سوف يغيرها مستر كين كما يريد خلال أسبوع.
ليلاند: وربما هم الذين سيغيرونه..1.. و... دون ان يدري.
كين (في نشوه): حسنا.. ايها السادة.. هل سنعلن الحرب على أسبانيا؟
ليلاند: لقد أعلنت «المحقق» الحرب فعلاً!
كين: و.. أنت أيها المكتئب.. الفوضوي... والمتحذلق!
ليلاند: لست كذلك.
كين: بل أنت كذلك.. انظر يا برتشنين إلى ربطة عنقه.
برنشتين يبدو عليه الارتباك وهو يتطلع في الوجوه)
ليلاند: شارلي.. أريد أن..
كين: هل أنت جاد؟
ليلاند (وقد أدرك عجزه عن الرد): كلا.. (وكما لو واتته فكرة طارئة)... إلا أنني لن أذهب إلى كوبا.
كين (لبرنشتين): أكاد أجن منه. لدينا يوميا مائتي طلب من صحفيين يودون السفر إلى أمريكا.. أليس كذلك؟
(برنشتين عاجز عن الرد)
ليلاند: برنشتين....، ألا تحب ربطة عنقى؟
كين (متجاهلاً أياه) أننى أعطيه فروق كتابة أسمه بالبنط العريض (متباهيا)... بقلم «جيد ليلاند» مراسل المحقق على الجبهة... (يتوجه نحو ليلاند).. يتشارد هاردنج ديفيد يفعل هذا.. لقد أطلقوا أسمه على سيجار.
ليلان: وماذا تسمي هذا؟

كين: رجل رفيع الشأن يا مستر برنشتين.
ليلاند: وكذلك من يشن الحرب.
كين: هذا أفضل ما عندي (يلتفت حوله).. مرحبا جيورجي... (هي سيدة انيقة تنحنى وتهمس في أذنه)
جيورجي: مرحبا شارلو!
ليلاند: أحسنت صنعاً
جيورجي: هل كل شيء على ما يرام يا عزيزي؟
كين (تلتفت حوله): لو استمتع الجميع فهذا ما أريده
جيورجي: لدى بضع فتيات في الطريق!
ليلاند (مقاطعا): أتعرف ماذا تفعل؟ انت تجر بلدك إلى هذه...هل تعرف معنى الحرب يا شارلي؟
كين: جيورجي.. لقد حدثتك عن جيد...، أنه في حاجة للترفيه
ليلاند: لا حاجة لأن أذكرك بما يجري في كوبا.. لكن أن تقوم حرب...!
كين: جيورجي.. أنت تعرفينه.. أليس كذلك؟
جيورجي: سعيدة بمعرفتك يا «جيد»؟
كين: جيد.. ترى ما هو موقف صحيفتنا وجين لا تذكر شيئاً عن الحرب بينما صحف بولتزر وهيرست تكتب عنها يوميا؟
ليلاند: انهم يفعلون هذا لأنك تكتب عنها.
كين: وأنا أيضاً أكتب عنها لأنهم يكتبون عنها... أنها حلقة مفرغة. أليس كذلك (ينهض).. سأذهب إلى جيورجي.... أنت تعرفها.. أليس كذلك.. مستر برنشتين.
(برنشتين يصافحها).
كين: جيد... أنها تعرف، امرأة أدرك أنها ستروقك.. أليس كذلك يا جيورجي؟
ليلاند: أول صحيفة لديها الشجاعة لتقول الحقيقة عن كوبا.
كين: لقد تساءلت ليلة أمس لو أنك كنت هنا لإظهار إعجابك بهذه المرأة.. هذه.. (يفرقع باصبعه).. ماذا كان أسمها؟
ـ مزج ـ
42- داخلي.. منزل جيورجي ـ ليل ـ 1898: (14)
(جيورجي وهي تقدم امرأة شابه إلى ليلاند ـ نسمع شريط صوت لموسيقى بيانو)
جيورجي (استكمالا للمشهد السابق) إيثيلي.. هذا السيد في شوق للقائك.. مستر ليلاند.. أقدم لك ايثيل
ايثيل: أهلاً بك مستر ليلاند
(الكاميرا في حركة بان (أفقية) لتضم «كين» أمام «ليلاند» و«برنشتين» وقد تحلقت الفتيات حولهما)
فتاة: شارلي.. غنى لنا الأغنية التى تتحدث فيها عن نفسك

فتاة أخرى: وهل توجد أغنية باسمك؟
كين: لو اشتريت كيس فول سوداني في هذه المدينة ستحصلين على أغنية باسمك؟
(كين يندمج في الأغنية ويبدأ في الغناء مع الفتيات. إيثيل ثقود «ليلاند» الحزين إلى المجموعة ـ «كين» يراه ثم يوجه انظاره نحو البروفيسور الواقف بجواره ليأخذ دوره ـ الغناء يتواصل ينهض «كين» ويتوجه نحو «ليلاند»)
كين: اسمع يا جيد.. لا تذهب إلى كوبا ان كنت لا تريد.. ولست مطالبا بأن تكون مراسلا حربياً إن لم تكن تريد أيضاً. أنا أريد أن أكون اكثر من مراسل حرب (يصمت) عندي فكرة.
ليلاند: انتبه جيداً يا «برنشتين» لما يقوله
كين: عندي وظيفة لك!
ليلاند (في شك): وما هي؟
كين: ان صحيفتنا لها وجهة نظر في الحرب الكوبية. وبما أنني مروج للحرب.. ما رأيك لو كتبت مقالة يوميا تقول فيها ما تريد أثناء غيابي.
ليلاند: أتعني ما تقول؟
(كين يومئ موافقاً)
ليلاند: لا مراجعة لما اكتبه؟
كين: دون أن يفصح عما يقصده : لا أحد!
ليلاند يتمعنه في حيرة ممزوجة بالحب وهو يعلم أنه عاجز عن حل غموض ما يوحي به وجه كين).
كين: وسوف نتحدث في الموضوع على العشاء غداً... أمامنا عشرة أيام قبل سفري لأوروبا.. سأفوز بالفتيات وأنت بالتذاكر.. حيث يحصل الناقد المسرحي عليها مجانا.
ليلاند: شارلي
كين: هذا أفضل ما يمكنني عمله
ليلاند (مبتسما): لا يهم ما يحدث لي.. لكنك ستكتشف يوما أن سحرك هذا لن يكفى...
كين: انت مخطئ.. لأن الأمر يهمك.. فكر جيدا.. انني لا ألوم يا «برنشتين» مستر «ليلاند» على رفض أن يكون مراسلا حربياً.. فضلاً عن أنني علمت أنه لا يوجد مطعم جيد في كل أنحاء الجزيرة.
43- داخلي ـ مكتب كين ـ نهار ـ 1898:
(لقطة قريبة على عنوان يشغل الصفحة «من سي. أف. كين وباريس. فونسا» تتراجع الكاميرا لتبدو بقية أجزاء العنوان بحروف كبيرة تقول: إلى شارلي فوستركين.. نيويورك.. يحجز لحين الوصول ـ تواصل الكاميرا تراجعها لتكشف عن حجرة مكدسة بصناديق مغلقة وتماثيل من صناديق الشحن ومقتنيات فنية أخرى ـ «ليلاند» يفتح الصناديق

و«برنشتين» يقترب من الباب.
برنشتين: لقد وصلتني برقية من مستر «كين».. لماذا لا نذهب إلى أوربا.. هو يريدك هناك
ليلاند: حتى يستمتع بحياته.. لكنه معي...
(برنشتين يتوقف وينظر بحدة).
ليلاند (مواصلا): أود أن أسألك علي أن تجيبني بصراحة.
برنشتين: ألست صريحاً معك دائماً؟ أو على الأقل غالبا؟
ليلاند: أتراني مغرور ا؟ ومنافقاً ومتجهم الوجه؟
برنشتين: نعم
(تبدو الدهشة علي وجه ليلاند).
برنشتين (مواصلاً): أن كنت تظن أنني سأقول عكس رأي مستر كين.. فلن أفعل.. (يتلفت حوله).... مستر «ليلاند».. لقد كان كرما منه أن يعدك بأنه لن يبعث بتماثيل.
ليلاند: يبدو أنك لم تفهمني.. أنها واحدة من التماثيل النادرة.
برنشتين (وهو يتفحص تمثالاً بعناية): كلا.. ليس بالندرة التى تتصورها (يسلمه برقية).
أنه يريد شراء أكبر ماسة في العالم
ليلاند: لكنه لا يقتني الماس.
برنشتين: هذا صحيح.. إلا أنه يقتني كل من يقتني الماس! على أية حال فهو لا يقتني التماثيل فقط.

الهوامش:
(1) اللقطات من 1-14 من مقدمة السيناريو صارت أكثر تفصيلاً من نسخة الفيلم النهائية وأن ظل الإحساس والمضمون واحداً في كليهما.
(2) من المشهد (15) ومع صوت المعلق... مع عرض موجز الأخبار يختلف نسخة الفيلم النهائية كثيراً عن السيناريو المنشور، ومع أن ما حذف من مادة قليل إلا في إعادة ترتيبها مع بعض الحوار... ومن ثم فقد حذف ذكر اسم هيرست.
(3) المشهد 16 من الفيلم ثم فيه اختصار الخوار مع تشابك (تطابق جزئي Overlap) جملة بأخرى وهو من أبرز ما قدموه الفيلم ولم يذكر في السيناريو المنشور.
(4) في الفيلم لا نسمع صوت «رولستون» وهو يتحدث في التليفون.
(5) في الفيلم وفى اللقطات المتقاطعة فإن ما نراه على الشاشة من المخطوط (شارلس فوستركين). وقد التقيت بمسز كين عام 1871.
(6) اللقطتان الاعتراضتان في المشهد 29، وما قبلها حذفا من الفيلم

حيث نرى في الفيلم مشهد كين وتاتشر والأم والأب تنتهي بالكاميرا على الزحافة المنسية والثلج يتساقط عليها، ثم يأتي واحد من أشهر مشاهد الفيلم (لا يظهر في السيناريو) حيث نرى شارلس طفلاً وهو يفتح هدية الكريسماس وهي الزحافة، وتاتشر يقول لي كل عام وانت طيب يا شارلس ثم قطع إلى لقطة قريبة لشارلس وهو يرد عليه، ويتقدم تاتشر ليقرأ رسالة يذكره فيها بمسئولياته مع اقتراب عامه الحادي والعشرين ثم قطع على سكرتيرة تاتشر تقرأ لم رد كين حيث يعلن عن اهتمام من بين كل أملاكه بجريدة المحقق فقط.

(7) المشهد (30) تمت إضافة له في الفيلم حيث يبدأ بـ «تاتشر» وهو يقرأ بعض عناوين صحيفة (المحقق) وتصاعد غضبه مع كل عناوين من عناوين الصحافة الصفراء، المشهد التالي وكما في الفيلم يظهر ليلاند لأول مرة حيث يدخل أسرى برنشتين. كما استبدل الفيلم موضوع حديث تاتشر مع كين حول شركة مترو بوليتان للنقل إلى شركة النقل العام.

(8) قبل المشهد (31) في الفيلم مشهد يدور بين تاتشر وكين وبرنشتين لا يوجد في نسخة السيناريو، تدور أحداثه عام 1929 حيث يوشك كين على الإفلاس مؤقتاً وهو يوقع عقد تناوله عن الصحيفة لشركة تاتشر ـ خلال هذا المشهد يقول كين أنه لو لم يكن ثرياً لفضل أن يكون عظيماً ومشهوراً، ويسأله تاتشر ماذا كان يجب أن يكون ويرد كين: كل ما تكرهه.. والسطور في مخطوطة تاتشر التى يبدأ بها مشهد 41 حذفت من الفيلم.

(9) في الفيلم ينتهي هذا المشهد (35) على قوله كين، «مستر كارتر» لقد كنت غاية في التفهم.. طاب يومك»

(10) مشهد (36) حذف كله من الفيلم.

(11) اسم «مايك» استبدل باسم «سولى» في الفيلم.

(12) المشهد (40) لا يبدو «كين» في الفيلم أكثر حياء ولا يعقد مقارنة بين الدجاج والنعامة.

(13) المشهد (41) يتداخل الحوار كثيراً.. ويبدو إعادة ترتيبه... وهلع ليلاند حول إثارة كين للحرب اختصرت في سطر واحد في الفيلم. كما تم حذف إشارة كين إلى هيرست وشخصية جوجيورجي حذفت من السيناريو لعدم موافقة الرقابة عليها وهو ما استدعى إعادة توقيع المشهد كله.

(14) المشهد 42، تم حذفه كله لاعتراض الرقابة على ظهور بيت للدعارة.

يتبع العدد القادم

هيرمان.جي، مانكوفينشن ـ اورسون ويلز
ترجمة: محمـــود عـــلي

دراسة الفلاح المصري في المرئيات السينمائية

Qudapy

الفلاح المصري في المرئيات السينمائية

أحمد عادل القُضَّابِّي

ابريل 2011

"دعني أريك حال الفلّاح، الحرفة الأخرى الشاقَّة.
عندما يفيض الماء يقوم بالري، مستخدمًا آلاته. ويظل يومه
يشحذ أدواته لزراعة الشعير، ويظل ليله يبرم الحبال.
وحتَّى وقت الظهيرة يظل يعمل في فلاحة الأرض. وقد
عود نفسه على هذه المشقة مثل الجندي."
نصٌ فرعوني قديم

الفلاح المصري هو أوّل من زرع في التاريخ، لكنه الآن أكثر من يعاني، لقد عاش الفلاح المصري مُشتَّتًا بين سِياط المماليك، وخراج العثمانيين، ونهب الإنجليز، وإهمال حكومةٍ تستغل اسمه للحكم وبيعه وبيع بلاده. لقد بنى الفلاح المصري أهرام الجيزة في أوقات راحته، وحفر قناة السويس، وزرع القطن الذي لبست من نسيجه البشرية كلّها.

مفهوم الفلاح

سعت بعض الهيئات إلى وضع تعريفٍ قانوني للفلاح في القوانين المصرية، إذ حاولت أن تُعَرِّفه بأنه: "هو من يزرع هو وأولاده وزوجته ما لا يزيد عن عشرة أفدنة ملكا أو استئجارا"، وهذا تعريف عامٌ وقاصر، بالإضافة إلى كونه محاولة لإبعاد صغار وفقراء الفلاحين من الجمعيات الزراعية وحرمانهم من خدماتها عن طريق هذا التعريف الجائر، وذلك بتحويلهم إلى ما يُسمَّى بـ"عِمّال الزراعة" وذلك لأغراضٍ تتعلّق بتمكين مجموعةٍ من كبار الملّاك من التحكّم في السِّياساتِ الزراعية ومن ثَمَّ أرباحها. طيلة الوقت كان يوجد ما يُسمى بـ "عمّال التراحيل"، وهم فلاحون يعملون بالأجرة في أي أرض مقابل الترحال من مكانٍ لمكان خدمةً للقمة العيش، وكانت حياتهم تتسم بالفقر المُدقع، ولم تكن لهم حقوق حتَّى على المستوى الإنساني، فقد كان يُنظر لهم على أنهم درجة أدنى من الفلاحين، وأخذت هذه الفئة تختفي من الرِّيف المصري بالتدريج إلى أن تلاشت تمامًا، إلا أنَّ تطبيق القانون 96 لسنة 1992م، كاد أن يُعيد عمّال الترحيلة مرة أخرى إلى الريف المصري من بعد اختفائهم.

لقد كانت القوانين المصرية تُعَرِّف الفلاح بأنّه :"من يحوز أو يملك هو وأولاده وزوجته ما لا يزيد عن عشرة أفدنة و<u>يعمل بالزراعة</u>"؛ ولا زال هذا هو التعريف المعتمد رسميًا في كلِّ الإجراءات السياسية والإدارية المصرية؛ وأرى أن العمل بالزراعة هو الصّفة المميزة للفلاح عن ملكية الأرض، أو حيازتها، فكم من فلاحٍ يزرع الأرض ويحصد دون أن يمتلك سهمًا واحدًا من تلك الأرض التي زرعها كأجير، وماذا عن الذين يعملون في أعمالٍ تتعلّق بالزراعة دون امتلاك الأراضي، أو الاستحواذ عليها؟!

إنّ أعمال الفلاحة توظِّف ما يزيد على ثلث سكان العالم؛ وهو رقم كبير مقارنة بالقطاعات الإنتاجية الأخرى في العالم، ويمثّل القائمون بأعمال الفلاحة في مصر والذين نطلق عليهم لفظة واحدة هي "الفلاحين" أكثر من خمسين بالمائة (50%) من سكان مصر. وسنحاول عبر هذه الأسطر أن نقوم بتقديم تصوّر لمفهوم كلمة "فلاح"، وذلك من أجل ضبط الجهاز المفاهيمي الخاص بهذه الدراسة أولًا، وهي

محاولة لضبط الجهاز المفاهيمي الذي يعاني من التلوّث بشكلٍ عام، لنحدّد رؤية وتصور للفلاح المصري الذي نتحدث عنه كثيرًا دون أن نعي من يكون.

كانت المحكمة العليا ـ المحكمة الدستورية العليا فيما بعد ـ قد قررت بالجلسة العلنية المنعقدة أول إبريل سنة 1978م؛ برئاسة السيد المستشار (بدوي إبراهيم حمودة) رئيس المحكمة وقتئذٍ؛ أنه :

"يُقصد بالفلاح كل من تكون الزراعة حرفته ومصدر رزقه الأساسي، ولا يجاوز ما يملكه من الأرض الزراعية ثلاثة أفدنة أيًا كان نوع زراعتها".

وربّما ثار خلافًا في الرأي حول مدلول لفظ "الفلاح" في مجالاتٍ عديدة، وكان الرأي أن المقصود ـ بالفلاح عند البعض: "الفلاح هو من تكون الزّراعة عمله الوحيد ومصدر رزقه الوحيد"، بينما ذهب رأي آخر إلى أن المقصود بالفلاح هو: "من يعمل في فلاحة الأرض، ويعتمد عليها في معيشته؛ سواء أكانت الفلاحة هي عمله الوحيد ومصدر رزقه الرئيسي؛ أم كان يجمع بينها وبين عملٍ آخر"، وهي تعريفات أوافق عليها إلى حدٍ كبير وأعتمد عليها في تحرير هذه الدراسة، وتتخذ هذه الدّراسة من التعريف الأخير تعريفًا إجرائيًا لها.

وفي المجال القانوني؛ وفي استعمال الشارع (من يُشَرِّع القوانين)؛ فإنه لم يلتزم اصطلاحًا واحدًا في تسميته للفلاح، إذ استعمل: اصطلاح "صغار الزراع"، واصطلاح "صغار الفلاحين" في المرسوم الخاص بقانون رقم 178 لسنة 1952 بالإصلاح الزراعي الذي قضى في المادة 9 منه بتوزيع الأرض المستولى عليها على صغار الفلاحين مشترطًا أن تكون حرفتهم الزّراعة، وقد عدل هذا المرسوم بالقانون رقم 127 لسنة 1961 الذي خفَّض الحدّ الأقصى للملكية الزراعية إلى مئة فدان على أن يتصرف مالك الأرض فيما يزيد عن هذا القدر إلى صغار الزراع الذين تعرفهم الهيئة العامة للإصلاح الزراعي، وقد صدر قرار هذه الهيئة رقم 1 لسنة 1962 مشترطًا في صغار الزراع أن تكون حرفتهم الزراعة باعتبارها مورد رزقهم الرئيسي.

وفى مجال حماية الملكيات الزراعية الصغيرة؛ قرّر الشارع في القانون رقم 513 لسنة 1953 حمايته على صغار الملاك الزراعيين، وذلك بحظر التنفيذ على هذه الملكيات في حدود خمسة أفدنة، وقد عرفت المادة الأولى من هذا القانون "الزراع في خصوص تطبيق أحكامه بأنه: من تكون حرفته الأصلية الزّراعة، وكانت هي كل أو جل ما يعتمد عليه في معيشته سواء باشرها بنفسه، أو بواسطة غيره".

وفى المجال السياسي انتهى الشارع في المادة الثانية من قانون مجلس الشعب رقم 109 لسنة 1976 إلى تعريف الفلاح في تطبيق هذا القانون بأنه: "من تكون الزراعة عمله الوحيد ومصدر رزقه الرئيسي،

ويكون مقيمًا بالريف، ويشترط ألا يحوز هو وزوجته وأولاده القُصّر ملكًا أو إيجارًا أكثر من عشرة أفدنة".

الفِلاحة تشتمل على أنواع كثيرة من التخصصات والتقنيات، بما في ذلك سبل توسيع الأراضي المناسبة؛ لنمو النباتات عن طريق حفر القنوات المائية وغيرها من أشكال الري. ويظل كل من: زراعة المحاصيل على الأراضي الصالحة للزراعة، والأعمال المعاونة لها، والرعي الريفي للمواشي على المراعي، هي العمليات الأساسية للفلاحة، وينبغي أن يُوصف كل القائمين بها باسم وصفة الفلاح، سواء من كان يملك منهم أرضًا أو يستأجرها، أو ليس في حيازته أي أرض، لكنه يقوم بأعمال تساعد علي زراعة الأرض وتنميتها، أو تخصص في حصاد منتجاتها بطرق مختلفة؛ فالفلاح: "هو من يقوم على إنتاج الأغذية التي تشمل: الحبوب، والخضروات، والفاكهة، واللحوم".

رؤية صناع الفن السينمائي للفلاح

أ. المفهوم العام:

للأسف ليس لدى السينمائيين تصور حقيقي عن الفلاح المصري، فثمة تصور مُشَوّه في أغلب الفترات؛ خاصةً في الفترة الأخيرة؛ علي الرّغم من انتماء ـ ادعاء بالانتماء ـ بعضهم لأصولٍ ريفية. ونتج عن هذا التصور المشوه تقيد في الرؤية لدى الكثيرين منهم، فأنتجوا أعمالًا يشوب كثير منها البعد عن الواقع الحياتي للفلاح المصري كما نعرفه، ولعلنا نتذكر أغنية المطرب العظيم (محمد عبد الوهاب) "محلاها عيشة الفلاح" التي قدمها في فيلم (يوم سعيد: محمد كريم؛ 1940)؛ وهي من كلمات الشاعر الكبير (بيرم التونسي). تقول الأغنية في مذهبها ومطلعها: "محلاها عيشة الفلاح مِطّمن قلبه مرتاح.. يِتمرَّغ على أرض، براح والخيمة الزرقة ساتراه.. ياه.. ياه". وكان امتداح الأغنية لحياة الفلاح شيئًا غريبًا، لأنّ حياة الفلاح المصري لم تكن كذلك في ذلك الوقت، كما أنّ النظرة إلى الفلاح كانت مختلفة عن النظرة التي أعادت ثورة يوليو 1952 م تحميل المرئيات السينمائية بها. إذ تقول الأغنية في مذهبها ومطلعها: "محلاها عيشة الفلاح مِطّمن قلبه مرتاح.. يتمرْغ على أرض براح، والخيمة الزرقة ساتراه.. ياه.. ياه".

لقد ظل مفهوم الفلاح الذي تعامل معه السينمائيون في أعمالهم مفهومًا غائمًا مُشوّهًا، ناهيك عن نظرة التعالي في التعامل معه لأنّها خفتت؛ أو كادت أن تتلاشى فيما بعد يوليو 1952؛ إلا أنّها حافظت على وضع الفلاح علي هامش الحياة فيما بعد، فكاد أن يكون نسيًا منسيًا.

إن لدى عدد غير قليل من السينمائيين فصلٌ تعسّفي بين فلاح الشمال (الدلتا) وفلاح الجنوب (الصعيد)، مما أدّى إلي نشأة تصورات ومفاهيم خاطئة؛ حيث يري بعضهم أنّ فلاح الجنوب؛ ويطلقون عليه لفظ؛ "صعيدي"؛ وأنه ليس فلاحًا. وفي إحدى المناقشات العلنية مع أحد النقاد الأكاديميين (يمارس العمل السينمائي ككاتب سيناريو وناقد، ويحمل درجات علمية من معهد السينما بأكاديمية الفنون) حول فيلم (عسكر في المعسكر: محمد ياسين؛ 2003)، حيث ذكرتُ إن بطلي الفيلم يمثلان شخصيتي فلاحين تمَّ تجنيدهما بالأمن المركزي (قام بالدّورين في الفيلم كلٌ من: محمد هنيدي، وماجد الكدواني)، فاعترض الناقد الأكاديمي علي استخدام صفة "فلاح" مع أيهما، وقال إنه "صعيدي"، فعدْلتُ عن صيغة الصفة من "فلاح" إلي "فلاح صعيدي"، وقد رأيتُ أنَّ في ذلك مزيدًا من الدِّقة العلمية في الوصف، إلا أنه استمر في اعتراضه؛ وأيّده كثيرون من السينمائيين (الحضور)؛ لأن هناك فارق بين "الفلاح" و"الصعيدي" ـ وفقًا لوجهة نظرهم

المغلوطة.

تكشف الواقعة السابقة عن العديد من الأخطاء المفاهيمية لدى الكثير من السّينمائيين، وما يخصنا منها هنا هو ما يتعلّق بالفلاح، حيث إن بعضهم يستخدم مصطلح "الفلاح" ليطلقه على فلّاحي الدلتا دون فلّاحي الصعيد الذين يستخدم معهم مصطلح "صعيدي"، وهم يتصوّرون أنَّ الفلاح هو من كانت مهنته زراعة الأرض ورعايتها؛ وهذا حق؛ أما "الصعيدي" ـ كمصطلح على إطلاقه ـ فلا يعمل بالزراعة، لأنهم لا يعرفونه إلا مهاجرًا من قريته في الصعيد يعمل في البناء أو كحمّال، وبذلك تناسَوا صفته الأولى ومهنته الأساسية، واستبدلوها بالبناء أو (العِتالة) أو غيرها من المِهن التي اعتاد المهاجرون من الصعيد على ممارستها بالقاهرة والمدن الكبرى، وبقيت صفة "الصعيدي" صفة مطلقة لكنها غير دالّةٍ إلا علي الأصل أو المنشأ الجغرافي، وتمّ تجاهل المهنة؛ بمعنى أنهم عندما يرون "فلاح صعيدي" ـ أي فرد من أبناء الجنوب المصري ويمتهن الزراعة ـ يُغلِّبون في وصفه الأصل الجغرافي وربّما تناسوا أو تجاهلوا الأصل المهني له، كما حدث في الواقعة السابقة حيث أصرَّ الناقد الأكاديمي على وصف كلٍّ من (خضر: محمد هنيدي) و(متولي: ماجد الكدواني) بالصعيدي ورفض وصف أيًا منهما بالفلاح. ولعل وضع مصطلح "صعيدي" في تسمية فيلم (صعيدي في الجامعة الأمريكية: سعيد حامد؛ 1998) لدليل علي هذا الخلط المفاهيمي، وإذا سألت أحدهم: هل كان بطل الفيلم (خلف: محمد هنيدي) "فلاح" أم لا قبل الذهاب إلي الدراسة في الجامعة الأمريكية ـ كما هي أحداث الفيلم؟ لأجاب بالنفي، وبالطبع سيؤكِّد لك أنّه "صعيدي" وليس بـ "فلاح" على الرغم من أن اللقطات الأولى من الفيلم؛ والمصحوبة بتتراته تستعرض الرِّيف والحقول وخضرتها علي ضفاف النيل، وجلوس (خلف: محمد هنيدي) داخل كوخ من البوص يقرأ في أحد الكتب وهو يرتدي الجلباب (الجلبية) والطاقية.

ومما يُؤسَف له أنَّ الفلاح المصري لم يظهر بصورةٍ إيجابية حقيقية إلا فترة قصيرة في بدايات ثورة يوليو 1952م وهو يسلِّم على الزعيم (جمال عبد الناصر)، ويتسلم منه عقد ملكية أراضي الإصلاح الزراعي التي انتزعتها الثورة من الإقطاعيين في ذلك الوقت.

فمنذ أن وَصف الباشا التركي المحتل المتعالي المصري عمومًا بأنه "فلاح خرسيس" حتى ولو كان ذلك المصري زعيمًا شعبيًا بحجم (أحمد عرابي)، وحتَّى يومنا هذا يستخدم لفظ "الفلاح" بهذا الشّكل السلبي، وكأنّ هناك مغالطة يرتكبها المصريون في حقِّ أنفسهم بأن يستخدموا هذا اللفظ ـ "الفلاح" ـ كأداة سبٍّ وتحقير في حِوارهم اليومي، ودون وعي بالقيمة السلبية التي تداولونها فيما بينهم، والتي

تنتقص من قيمنا جميعًا؛ لأنّ حضارتنا وتاريخنا الحقيقيين بدءًا بهذا الفلاح الذي حرث الأرض وبذر الحَبَّ والحُبَّ بها.

ب. رؤية السينمائيين لحقوق الفلاح المدنية كمواطن:

إن رؤية السينمائيين للفلاح غير حقيقية؛ خاصة وأنَّها بعيدة تمامًا عن حياته كمواطن. وبدون أي تحامل؛ أستطيع أن أقول إن السينمائيين يتصوّرون فلاحًا تخيلي ذي صورةٍ نمطية يعيش في رأس بعضهم، ويعاد إنتاجها بشكل مزيف وغير حقيقي.

وباستعراضنا لمجمل الحقوق الأساسية للفلاح باعتباره مواطنًا؛ يمكن أن نتأكد من أن السينمائيين يجترون أفكارًا غير حقيقية، ولا يعرفون أو يدركون إلا قشورًا عن الفلاح المصري وعالمه، وهذا ما سوف نكشف عنه في العرض التالي بشيءٍ من التفصيل عبر استعراض لحقوق الفلاح وحياته كمواطنٍ ورؤية ومعرفة السِّينمائيين بهذا المواطن ـ الفلاح ـ وحياته.

وعليّ أن أؤكد على أنَّ هذا ليس خطأ السينمائيين فقط، لكنَّه أمر أشبه بخطيئةٍ عامة ارتكبتها النخبة المثقفة بكل فئاتها وطوائفها بحقِّ الفلاح المصري، إذ جعلت من الفلاح المصري والقرية المصرية مِنطقة غائمة في الوعي العام، تخضع لتصوّرات مُزيّفة يتم اجترارها دون تصحيح أو نقد. وإن كنت هنا أفصل الاتهامات وأكيلها للسينمائيين، فإنّي لَا أعفي منها النُخبة المثقفة مطلقًا فهي شريكٌ رئيسٌ في هذه الصورة المزيّفة عن الفلاح المصري وعالمه.

أولًا: الحقوق السياسية:

يتصوَّر أغلب صُناع الأفلام السينمائية أنَّ الفلاح مُمثلًا في البرلمان (مجلس الشعب) قبل ثورة يوليو وبعدها، وبعضهم يتصوَّر أن تمثيل الفلاح قبل الثورة كان يتم تزويره في بعض الأحيان لصالح كبار الملاك الذين يحرصون على التواجد في البرلمان؛ لرعاية مصالحهم الخاصة أولًا، أو لدعم حزبٍ سياسي ما هم مرتبطون به.

أما بعد ثورة يوليو ـ وفقًا لتصور السينمائيين ـ فإن الفلاح صار مُمثلًا في البرلمان (مجلس الشعب) عبر ضمانة نسبة الـ 50% التي خُصِّصت بموجب الدُّستور لصالح الفلاحين والعمّال، ويَعتبر بعضهم أنّ غياب هذا التمثيل يرتبط أكثر بفساد الأفراد مما يرتبط بفساد النظام السياسي الذي أقرَّ نسبة الـ 50% لصالح تسيير الحياة السياسية، كما تسير القطعان عن طريق ما يُسمَّى بتعبئة الجماهير سهلة القيادة، إمَّا لأميتها، أو لقلة وعيها وثقافتها، ولصالح تقديم شكلٍ خالٍ من المضمون العملي عبر هذا التمثيل النيابي (في مجلس الشعب) للفلاح.

ليس ثمة تمثيل حقيقي للفلاح في مجلسي الشعب والشورى، والشاهد علي ذلك عدد القوانين والتشريعات التي مُرِّرتْ في مجلس الشعب خلال الثلاثين عامًا الأخيرة ـ فقط ـ والتي تعمل بشكلٍ صريحٍ ومباشر ضد مصالح الفلاح، أو مكتسباته التي حصل عليها من ثورة

يوليو 1952م، ورؤية السينمائيين بعيدة كل البعد عن هذا، وأكثر ما يشغلهم في مسألة الحقوق السِّياسية للفلاح ـ إذا شغلتهم ـ هي علاقتهم بممارسة الانتخابات، وكيف كانت تُزوَّر إرادتهم الانتخابية بطريقةٍ، أو بأخرى في بعض الأحيان.

ربّما لا يعرف الكثير من السينمائيين أنَّ الفلاحين بلا نقابة، وأنَّ نقابتهم تحت التأسيس، وليس لديهم سِوى "اتحاد فلاحين" منذ حوالي عشرين عامًا. فعلي الرَّغم من أنَّ الفلاحين أكبر فئة عددًا في المجتمع المصري، إلا أنهم واقعيًا بلا نقابة مهنية تدافع عن مصالحهم، وتقوم بالعمل علي رعايتهم كغيرهم من فئات المجتمع التي تصير هامشية مقارنة بالفلاحين.

ألم يسأل أحدٌ صناع الأفلام السينمائية نفسه ذات يوم: "لماذا لا توجد نقابة للفلاحين، كما أنَّ لنا نحن معشر السينمائيين نقابة؟". الإجابة بكل تأكيد: "لا". فليس لدينا وثيقة فيلمية (فيلم سينمائي) تشير إلى ذلك ولو من بعيد أو على استحياء.

في بداية الثمانينات جرت محاولة لتأسيس اتحاد للفلاحين تبناها عددٌ من قيادات حزب التجمع، وأسفرت حسبما نصّت وثائقه عن جمع عضويات من حوالي خمسة عشر محافظة من محافظات مصر، ونشط في الالتقاء بالفلاحين وعقد الاجتماعات، وأصدر نشرة تثقيفية، وحين استصدرت حكومة رجال الأعمال قانون العلاقة بين المالك والمستأجر 96 / 1992 المعروف بـ"قانون الإيجارات الجديد"؛ والذي تحدَّد لتنفيذه شهر أكتوبر 1997؛ لم يقم القائمون علي أمر الاتحاد بخلق مقاومة منظّمة لذلك القانون، وضاعت الفرصة الزمنية في أعمالٍ احتفالية وإعلاميةٍ مظهرية. وعندما لجأ آلاف الفلاحين إلى مقرّ الاتّحاد بحزب التجمّع بالقاهرة في أكتوبر 1997م لطلب النجدة من اتحاد الفلاحين لم يكن لدى القائمين عليه أيَّة حلولٍ عملية حقيقية، وعاد الفلاحون خائبين، وأظنُّ أن أمر هذا الاتحاد انتهى منذ هذه اللحظة الفارقة. لم يقم أي سينمائي بالإشارة إلى هذه الأحداث ولو في هيئة حوار علي لسان أي شخصية في أي فيلم، لأنَّ هذه الأمور والأحداث بعيدة تمامًا عن دائرة اهتمام صناع الأفلام السينمائية، رغم أنّ مثل هذه الأحداث المفصلية في حياة فئة تتجاوز نصف المجتمع المصري أثَّرت كثيرًا على الاقتصاد المصري وسلوكيات الاستهلاك وأنماطه، بما يسمح للمتخصصين في الاقتصاد أو العلوم الاجتماعية بأن يسرد علينا قوائم مُطولة ومجلدات عن تأثير هذا القانون فقط على الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مصر.

ثانيًا: الأوضاع الاجتماعية:

ظلت المكانة الاجتماعية للفلاح المصري مُتدنِّية في نظر العديد

من الشرائح الاجتماعية الأخرى على الرغم من انتماء الكثير من أبناء هذه الشرائح فعليًا للرِّيف المصري عن طريق أحد الوالدين على الأقل. وجَرِّب أنتَ بنفسك أن تنادي أحد أصدقائك بالفلَّاح، سيظن أنَّها وللوهلة الأولى سُبة (شتيمة). وصُناع الأفلام السينمائية في أغلبهم ينتمون لهذه النظرة الاجتماعية المتدنّية للفلاح، لقد حاول بعضهم التخلص من هذه النظرة والدّفاع عن مكانة الفلاح المصري إلا أنَّ هذه المعالجات الفيلمية على قلَّتها لا تخلو من محاولات التزيُّد والادعاء من باب كسب تعاطف الفئات الاجتماعية، ولصنع قبول تسويقي للمُنتج السِّينمائي، باعتبار أنَّ الفيلم السِّينمائي مجرَّد سلعة تجارية يتمُّ الترويج لها عبر مضمونها.

يصف لنا (عبد الله النديم) حياة السُّخرة التي كان يعيشها الفلَّاح المصري عبر هذه الصورة؛ إذ يقول: "رأيت ألوفًا من الأهالي جمعوا من كل المديريات لحفر رياح الخطاطبة كي يسقوا مزارع الخديوي وكان البرنس حسين باشًا مفتشًا للوجه البحري مر القواض [يقصد: القواد] على جواده معلنًا أن البرنس سيفاجئهم للتفتيش فهرع الملاحظون إلى قطع الأغصان الغليظة من الأشجار ونزلوا بها على جسوم [أي: أجساد] الفعلة العارية فلا تسمع إلا الأنات والصراخ والنحيب ولا يظهرون [يظهر] من هذه الأجسام الملطخة بالطين سوى مواضع السياط، وكلما مر البرنس على مدير ورأى الأنفار تقع على الصخور وتغرق في الوحل وتضرب على الوجوه قال للمدير (أفرين برافو برافو) فما انتهت الزيارة إلا وعدد الموتى قد بلغ الثلاثين بين مضروب بالسياط وغريق في الوحل".

ربّما لا يدرك السينمائيون أنَّ الفلاح يكره أن يُورِّث مهنته لأبنائه، لذلك فهو يسعى بكلِّ ما يملك لتعليمهم حتى يلحقهم بوظائف حكومية أو غير حكومية، أو بصنعةٍ من الصنائع تُبعدهم عن مِهنة الفِلاحة والزّراعة. والفلاح لا يرضى لأحد أبنائه بالبقاء معه في الأرض إلا مضطرا, وكأنَّ الفِلاحة أصبحت مِهنة اضطرارية يلجأ إليها من فشل في التعليم، وفشل في التجارة، وفشل في أن يتعلم صنعة معينة.

ولعلَّهم لا يعرفون أن هذه المهنة قد تمَّ تفريغها من النابغين والنابهين, وتكون النظرة إلى الفلاح نظرة دونية لا تشجِّع أحدًا على أن يكون فلاحًا, على الرغم من عظمة هذه المهنة، وأهميتها في حياتنا.

كذلك ليس هناك إدراك كافٍ لدى السِّينمائيين لما كانت عليه "الأسرة الممتدة" في الريف، حيث كانت هذه الأسرة أحد خصائص المجتمع القروي. و"الأسرة الممتدة" هي الأسرة التي تضم ثلاثة أجيال يعيشون في بيت العائلة الكبير: الجد (والجدة), الأبناء (والبنات), ثُم الأحفاد. ومع التغيرات الاقتصادية والاجتماعية قلَّ عدد الأسر الممتدة، وتزايد عدد الأسر النووية الصغيرة (الأب والأم والأبناء)

يعيشون في بيتٍ صغير، وربَّما تظلّ الأسرة الصغيرة على اتصالٍ يومي بالأسرة الكبيرة، لكنَّه في الغالب اتصال وظيفي، وليس اتصالًا عضويًا. وقد أثَّر هذا على علاقة الأبناء والأحفاد بجيل الأجداد، فلم تعد كلمة الكبير لها نفس المكانة كما كان في الماضي؛ حين كان الكبير يملك الأرض والبيت ومن فيهما؛ وأصبحت الروّح الفردية أكثر شيوعا، فكلُّ إنسانٍ يحاول أن يدير حياته كما يريد ويرى, والجيل القديم يقاوم هذه النزعة الفردية، ويحاول قدر استطاعته الإبقاء على حالة الوصاية القديمة، والتي كانت سائدة في عهدهم, وقد أدَّى هذا إلى صراعٍ بين الأجيال يبدو أكثر حِدة في هذه الأيام.

ونتج عن ذلك ـ دون أن يدركه السينمائيون ـ أن لم يعد للعمدة، أو شيخ الخفراء، أو شيخ البلد نفس التقدير, بل كثيرًا ما تتعرض هذه الرّموز للسخرية والاستهزاء بشكلٍ مباشرٍ أو غير مباشر، ولم يعد لأيٍ من هذه المسميات (العمدة ـ شيخ البلد ـ شيخ الخفر) أي أهمية حقيقة أو وجود فاعل في الحياة الريفية الآن، وهي أخطاء جسيمة سقطت فيها بعض المعالجات السينمائية الحديثة، بسبب وعيها الزَّائف ورؤيتها غير الحقيقة للفلاح المصري وعالمه.

وربّما صادف بعض السينمائيين الصواب في بعض معالجاتهم عبر رؤيتهم لموضوع هجرة الفلاح المصري من الرِّيف إلي المدينة، إذ أصبحت الهجرة إلى المدينة أحد أحلام الفلّاح المصري حيث أحلام الثروة والحياة المدنية الحديثة، وكثيرًا ما نجد تحقّق هذا الحلم لسبب أو لأخر، هو مدخلًا للمعالجة السينمائية.

وقد امتدت المطابقة بين الواقع وبعض الأفلام السينمائية؛ حيث ربط بعضهم بوعي أحيانًا، وبدون وعي كثيرًا بين انتقال الفلّاح المصري من الرِّيف إلي المدينة، وانتقال خصائص الحياة الزراعية إلي المدينة، حيث كانت العشوائيات, والبطء في الحركة، والتراخي، والإحساس الممتد بالزمن وعدم تقدير أهمية المواعيد، وعدم تحرِّي الدِّقة, وضعف الاهتمام ببروتوكولات العلاقات الاجتماعية.

<u>ثالثًا</u>: الحقوق الاقتصادية:

صدر في عام 1842م قانون احتكار الأراضي الزِّراعية في مصر، والذي جعل من (محمد علي) المالك الوحيد لجميع أراضي مصر الزراعية. وقام (محمد على) وورثته فيما بعد بإهداء معاونيه أو من يتوسّم فيهم النبوغ في خدمة دولته الأراضي والإقطاعيات، فمنح لـ(مصطفى بهجت باشا) قريتين يبلغ زمامهما أف وثمانمائة فدان، ثم عاد (عباس باشا) فمنحه أربعمائة فدان أخرى. وفي عهد الخديوي (سعيد) صدر ما يُعرف باللائحة السعيدية لتنهي بعض الشيء نظام الاحتكار، وصارت تلك اللائحة هي الأساس القانوني لأوّل ملكية

زراعية في مصر خلال العصر الحديث، حيث تركّزت الملكية الزراعية في نحو ألفين وسبعمائة وأربعين أسرة نشأ معها الإقطاع، و بدأ معها تحكّم كبار الملاك في الاقتصاد الزراعي المصري. ولقد أعادت ثورة يوليو 1952 توزيع الأراضي وفق قانون الإصلاح الزراعي، فجعلت من الفلاح مالكًا للأرض التي يزرعها، أو مستأجرًا قانونيًا لها.

ولضبط الأوضاع الجديدة وتوفيقها، أسّست ثورة يوليو 1952م مجموعة من الجمعيات الزراعية للمنتفعين بأراضي الإصلاح الزِّراعي بنوعيها (الاستيلاء، والحراسة) حيث ألزم القانون جميع المنتفعين بالانضمام لها. كما كان هناك نوعٌ آخر من الجمعيات الزراعية لبقية فلّاحي مصر اسمه "جمعيات الائتمان" يقوم بنفس المهمة؛ وهي توفير مستلزمات الإنتاج الزراعي لأعضائها من بذورٍ وأسمدةٍ، ومبيداتٍ، وأعلافٍ، وآلاتٍ زراعية؛ وتُلْزِمُهم بتوريد المحاصيل لتتولى تسويقها للاستهلاك المحلّي وللتصدير. كان دور هذه الجمعيات الزراعية أو "التنظيمات التعاونية" هو مدُ الفلاحين بمستلزمات الإنتاج الزراعي كجزء من خُطَّةٍ حكومية مُعَدَّة سلفًا لزراعة مساحات محددة من الأرض بأصنافٍ معينة من المحاصيل الزراعية تُلبي الاستهلاك المحلّى وتفي بالتزامات الدولة التصديرية في ظل أسعارٍ إلزامية، سواء لشراء المحاصيل من الفلاحين، أو لبيع مستلزمات الإنتاج الزراعي لهم. وقد عادت هذه الجمعيات التعاونية على الفلاحين بمجموعةٍ من الفوائد، إلا أنَّها كانت أقرب إلى: محلات تجارة مستلزمات الإنتاج، أو مخازن كبيرة لشراء المحاصيل، أو هيئة رقابة تشرف وتتيقَّن من دقة الالتزام بالمساحات المزروعة والأصناف المقرّر زراعتها. كلُّ هذه الأمور بعيدةٌ تمامًا عن مُخيَّلة السِّينمائيين؛ وكأنها أشياء من خارج هذا العالم؛ لأنّها خارجة تمامًا عن تصوُّراتهم عن عالم الفلاح المصري.

إن بعض السينمائيين؛ ومنذ وقت مبكرٍّ ـ في الحقيقة ـ كانوا مدركين بصورةٍ أو بأخرى لدور الشركات العالمية العاملة في إنتاج وتسويق مستلزمات الإنتاج الزراعي، والتي تتضمَّنها روشتة الصندوق والبنك الدوليين، دون أن يدركوا ـ للأسف ـ أنَّ نمط الإنتاج عند الفلاح الصغير في مصر هو أبرز العقبات التي تحول دون فتح السوق أمامها عند الفلاح لتسويق منتجاتها، وأنَّ هذه الشركات تعمل على بديل لهذا الفلاح الصغير، وهو "المزارع الواسعة" و"الزراعة الكثيفة" التي يتولاها كبار ملاك الأراضي. كان بعضهم يدرك بصورةٍ أو بأخرى خطورة هذه الشركات الكبرى العالمية، أو خطورة محاولات بعض كبار الملاك في السيطرة على الإنتاج الزراعي، لكن لأسبابٍ تنافسية لها علاقة بتراكم الثروة فقط.

رابعًا: الحق في الخدمات المختلفة:

التعليم:

يتصور صُناع الأفلام أنّ الفلاح بدأ يحصل على حقه في التعليم منذ قيام ثورة يوليو 1952م فقط، ولم يكن متوفرًا له قبل تلك الثورة إلا ما يعرف باسم "الكتَّاب". وفي هذا التصور جانب كبير من الحقيقة، فقد حالت تكاليف التعليم الكثير من أبناء الريف المصري عن الالتحاق به، لكن هذا لا ينفي حصول عددٍ منهم علي قدرٍ من التعليم، ولدينا نماذجٌ رائدةٌ بالطبع، لكن علينا أن نكون على وعيٍ بأنَ الجامعة المصرية كانت حديثة عهدٍ بمصر سنة 1907م. ورغم أنَّ دور الجامعة في حياة المصريين يُعتبر حدثًا فارقًا منذ لحظته الأولى على مستويات عِدَّة، إلا أنَّ هذا الدور ـ أو الحدث الفارق ـ ليس له أي وجود حقيقي في المعالجات السِّينمائية المختلفة، وبالتالي لم يكن لأي من قضايا أو إشكاليات التعليم في الرِّيف حضور، كما أن بعض المعالجات التي كانت تتناول شخصية مدرس في الأرياف ـ مثلًا ـ كانت تنظر له بنفس النظرة ـ بل وعبر منظورها ـ لمدرس المدينة والحضر باعتباره هو أُفق معرفة وخبرة صناع هذه المعالجةِ أو تلك.

وربّما كان التعليم في الأزهر الشريف؛ والذي كان يُمثِّل أُفق أحلام أبناء الريف المصري حتَّى عهد قريب؛ كان هو الأبرز في رؤية السِّينمائيين في عددٍ غير قليلٍ من معالجاتهم، مثل: (شباب امرأة: صلاح أبو سيف؛ 1956)، أو شخصية الطالب الأزهري الثوري القادم من الرَّيف والتي جسَّدها (علي الشّريف) في فيلم (العصفور: يوسف شاهين؛ 1972). إلا أنَّ الرؤية كانت قاصرة، ومختصرة، وفي إطار السِّياق الدِّرامي الأكبر، وعلى هامش أُطروحة الفيلم الرئيسية.

ومازالت الأمية متفشية في الريف المصري بمعدلاتٍ كبيرة رغم كلِّ ضجيج الأرقام الوهمية التي تُنشر وتذاع عن برامج محو الأمية أو الحملة القومية لمحو الأمية، ويشير تقرير التنمية البشرية لسنة 2005م إلى أن نسبة الأمية على مستوي مصر يبلغ 34.3%، وأنَّ متوسط نسبة الأمية في صعيد مصر تصل إلى 43.2%. وتكشف دراسة ميدانية قام بها بعض الباحثين عن أنَّ نسبة البطالة في قرية "الغرق" التابعة لمركز "إطسا" بمحافظة "الفيوم" تبلغ 66.9% (باهر شوقي وأحمد حسين؛ قرية الغرق: نموذج لعشوائيات الريف المصري؛ المركز المصري لحقوق السكن؛ 2006م)، لا تعكس رؤية السينمائيين شيئًا من هذه الأرقام، فهي تقدِّم مجموع الفلاحين متعلمين بدرجةٍ أو بأخرى، وليس في ذلك سوى إظهار جانبٍ واحد من جوانب الواقع.

ويشير تقرير التنمية البشرية بمصر لسنة 2010م أنَّ فتيات الريف يشكلن 80,4 % مِمَّن لم يلتحقن بالمدارس على الإطلاق، ربما يعكس تركز مشكلة الأمية في الريف المصري دون الحضر، كما أنَّ ارتفاع كُلفة التعليم؛ رغم دعاوى المجانية الوهمية؛ تجعل الكثير من الأسر الفقيرة تعزف عن تعليم أبنائها أو بناتها، ويبلغ عدد الأسر الأكثر فقرًا في الرِّيف المصري حوالي مليون و130 ألف أسرة من بين حوالي 2.5 مليون أسرة فقيرة في الريف المصري (الأرقام كلها وفقًا لتقرير التنمية البشرية لسنة 2010م).

الصحة:

بدأ الفلاح يحصل على حظٍ وافر من الرِّعاية الصحية منذ قيام ثورة يوليو 1952م التي أظهرت قدرًا كبيرًا من الاهتمام بالفلاح ورعايته. ولم يكن الفلاح وفقًا لرؤية الفنانين يحصلون علي قدرٍ لائقٍ من الرعاية الصحية فيما قبل يوليو 1952م، وربما ساعد على ذلك تفشي الأمية في عموم الفلاحين في الرِّيف المصري، إضافة إلى سيطرة الفقر المدقع على حياة هؤلاء الفلاحين، فساعد هذان العاملان بنصيبٍ وافر في تدعيم انتشار الأمراض، وقلة الاهتمام بالاحتياطيات الصحية النموذجية، وبنفس القدر ساهمت الأمراض والضعف العام في تدعيم الجهل، والأمية وتفشي الفقر بين السَّواد الأعظم من الفلاحين فيما قبل عام 1952م وفقًا لما طرحه وأكَّده صُناع الأفلام السينمائية في أفلامهم.

لكن السينمائيين توقفت رؤيتهم عند هذا الحد، فيظهر الفلاح في أفلامهم عافيًا صحيحًا، وتُوظَّف هذه العافية والصِّحة في كثير من حبكات الأفلام، ليس لصناع الأفلام أن يدركوا أنَّ الفلاح في الثلاثين عامًا الأخيرة لا يستطيع أن يحصل على العلاج المناسب؛ رغم ما يُشاع عن توافر الوحدات الصِّحية الريفية؛ لأنَّها وحداتٌ بلا خبراتٍ حقيقية، يعمل بها فقط أطباء حديثي التخرج بلا خبرات تستطيع أن توقف زحف الأمراض المعقدة الناتجة عن المواد المستحدثة التي دخلت في حياة الفلاح المصري وأرضه.

إنَّ الحق في الصحة لا يقتصر على خدمات العلاج والوقاية فقط؛ كما يتصوَّر العديد من السينمائيين؛ بل إنّه يمتد ليشمل توفير الغذاء الآمن، والمياه النقية، والصرف الصحي، والبيئة النظيفة، كمفهومٍ أوسع للحق في الصحة الذي يُعتبر بشكل أساسي امتدادًا للحق في الحياة.

مياه الشرب:

ما زال عدد غير قليلٍ من فلاحي مصر لا يتوفّر لهم مياه الشرب النقية؛ وحتَّى وقت غير بعيد؛ كانت بعض القرى تعتمد في

احتياجاتها من مياه الشرب على حنفية عمومية تعمل لعددٍ معينٍ من السَّاعات خلال النهار، حيث يقوم الأهالي بجمع المياه وتخزينها بطرقٍ غير صحية ـ بالطبع ـ من أجل استهلاكهم اليومي الضروري من المياه، ولا زالت عددٌ من قرى محافظة الجيزة ـ على وجه التحديد ـ يقوم الأهالي بالحصول علي احتياجاتهم من مياه الشرب عن طريق الشِّراء المباشر من بعض مِمَّن تخصَّصوا في نقل المياه إليهم عبر حاوياتٍ بلاستيكية ضخمة لا تحظى بأي قدرٍ من المعايير الصحية. مع ملاحظة أنَّ القرى التي تصلها مياه الشرب بشكلٍ منتظم يعاني الكثير منها من تدني نوعية المياه وعدم انتظام تدفقها.

هذه القضية ـ قضية مياه الشرب النظيفة الجيدة ـ وحدها ليست على خارطة صُناع الأفلام السينمائية مطلقًا، علي الرَّغم من أن بعضهم أشار لموضوع المياه؛ وفي وقتٍ مبكر؛ وخاصةً في مرحلة الستينات؛ حيث كانت الأفلام تحاول أن تُقدّم وتصوِّر حياة البؤس التي كان يعيش في ظلِّها الفلاح المصري فيما قبل ثورة يوليو 1952م.

ولقد تزايدت التظاهرات الاحتجاجية من أجل مياه الشرب، فشهدت الفترة من يونيو2007م إلي يناير 2008م حوالي 40 تظاهرة احتجاجية خاصة بمياه الشرب في عدد من قري ومدن مصر سواء في الصعيد أو في الدلتا، فمثلًا قام فلاحو قرية "بشبيش" التابعة لمركز "المحلة الكبرى" بمحافظة "الغربية" بعمل اعتصام بدأ من يوم 9 يوليو 2007م، ولم ينهوا اعتصامهم إلا بعد أن قام محافظ الغربية بتسيير ثلاث سيارات (فنطاس كبير) تقوم بتغطية حاجة الفلاحين من مياه الشرب، وذلك كحل مؤقت. وفي قرية "مازورة" التابعة لمركز "سمسطا" بمحافظة "بني سويف" رفع المواطنون لافتاتٍ في وقفاتهم الاحتجاجية كتبوا عليها "عطشانين في بلد النيل" (راجع؛ عبد المولى إسماعيل؛ احتجاجات مياه الشرب في مصر؛ دراسة منشورة في : استعادة الملكية العامة للمياه، شبكة حقوق الأرض والسكن؛ نوفمبر 2009م).

لا تظهر مثل هذه التظاهرات الاحتجاجية أو الاعتصامات التي يقوم بها الفلاحون من أجل مياه الشرب في المعالجات السِّينمائية الحديثة التي جاء حياة الفلاح أو الرِّيف المصري في سياقها الدرامي، مما يكشف عن غياب قضية مياه الشرب النظيفة من رؤيتهم للفلاح، فلعلها لا تمثِّل مشكلة من وجهة نظرهم.

الصرف الصحي:

أشار "هيرودوت" في كتابه الشهير "هيرودوت يتحدث عن مصر"

إلى أنَّ المصريين يقضون حوائجهم في منازلهم، بينما يتناولون طعامهم في الشوارع علانيةً، فنجد حرص المصري بشكلٍ عام علي تخصيص مكان لقضاء حاجته بعيدًا عن الأنظار، وهذا موجود أيضًا في الريف رغم ضيق مساحات المنازل، إلا أنَّ أغلب المنازل في الرِّيف المصري غير مرتبطة بشبكة صرف صحي، ولا نكاد نلاحظ أي تعليق أو إشارة إلى هذه النقطة في أي فيلم سينمائي حديث، إذ أنَّ عملية شبكات الصرف الصحي حديثة العهد بالمجتمع المصري بشكل عام، فهي كانت حصرية في بعض المدن الكبرى، وبدأت في الانتشار في باقي مدن مصر في السنوات العشر الأخيرة.

المسكن:

تتعدد صور ملكية الفلاحين للأراضي التي عليها منازلهم، وهي: وضع اليد، الإيجار، الملكية الخاصة. وهذا الترتيب يتحرَّى تمثيل الواقع في العرض، وتتَّسم منازل الفلاحين عادةً بصغر مساحاتها مع وجود مساكن ذات مساحات كبيرة نسبيًا (أكبر من 150 متر مربع)، وتتصل معظم المنازل حاليًا بشبكة الكهرباء، إلا أنَّ معاناة الريف من انقطاع التيار الكهربي كبيرة ومتزايدة، مع ملاحظة تذبذب التيار الكهربي الذي يؤدّي إلي إتلاف الأجهزة الكهربائية، مع ملاحظة الارتفاع المتزايد لقيمة فواتير الكهرباء. هذه هي الصورة الحديثة لمساكن الفلاحين التي تُبنى من عدَّة أدوارٍ أحيانًا وبنفس خامات مواد البناء المستخدمة في بناء مساكن المدن، مع ملاحظة قلة تعدّد الأدوار في مساكن الفلاحين، ومازال عددٌ كبير من المنازل في بعض قرى المحافظات الأفقر تُصنع من مواد بدائية (طين ـ أخشاب ... وغيرها).

لقد منع قانون الرقابة على المصنفات الفنية (1947م) تصوير منازل الفلاحين، ونصَّ على ذلك صراحةً لتدني مستواها، ولسنا نستطيع أن نجزم بأسباب استجابة صناع الأفلام السينمائية فيما قبل 1955م لهذا القانون، إلا أننا نجدهم قد قدَّموا لنا واقع مساكن الريف المصري عبر قصور الباشاوات وكبار الملاك دون صغار الملاك والفلاحين الفقراء، إلا أنَّهم كانوا علي وعي بمساكن الفلاحين وتندي مستواها في المرحلة التالية، ربما بهدف إظهار مدى فقرهم وتدني حالهم والتأكيد على الظلم الذي تعرَّضوا له من الإقطاعيين، إلا أنَّ كثيرًا من الأفلام الحديثة لا تصوُّر الواقع الجديد لمسكن الفلاح المصري، وما طرأ عليه من تغيير، أو ما هو عليه من فقرٍ وتدني مستواه الإنساني.

<u>خامسًا</u>: القضايا الخاصة المرتبطة بالعملية الزراعية:

لا يكاد يعرف السينمائيون شيئًا عن هذه القضايا، وخاصة الحديثة

منها؛ مثل: تلك المرتبطة بعلاقة الفلاح بالجمعية الزراعية أو بنك الائتمان الزراعي (بنك التسليف)، أو فساد المزروعات والمحاصيل بسبب فساد البذور والمواد الكيماوية المستخدمة في حماية المحاصيل من الأمراض المختلفة. كما أنهم لا يعرفون شيئًا حقيقيًا عن حجم المديونية المرتبطة بالعملية الزراعية عند الكثير من الفلاحين، أو ما يتعلق بالضرائب المفروضة على الفلاح وفي بعضها مخالفات قانونية. يكاد ينحصر ما يدركه صناع الأفلام عن الفلاح في عمليات "العزيق" والرّي وجني بعض المحاصيل. لا يدركوا سوى أنَّ ماشية الفلاح تأكل وتُدِرُّ لهم لبنًا؛ كأنهم في حلم سعيد؛ ولا يعرفون أنَّ غذاء هذه الماشية قد فسد فأصبحت لا تُدِرُّ على الفلاح ما يتصوَّره السينمائي في فيلمه. ولم يلمس أي من السينمائيين أنَّ حوالي مئة ألف فلاح مصري باتوا في حكم التهديد بالسجن نظرًا لتراكم ديون بنك التنمية والائتمان الزراعي.

وكان بنك التسليف ـ كما كان يُسمَّى في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ـ قد أنشئ حوالي عام 1911م، وكان الهدف منه تحقيق هدف رئيسي وهو تحرير الفلاح المصري من المرابين والتسليف بفائدة عالية، وعلى مدى سنوات طويلة ظلَّ البنك خلالها ذو مكانة عالية عند الفلاح المصري، ثمَّ تحوَّل فيما بعد ثورة يوليو 1952م إلى ما يطلقون عليه حاليًا بنك التنمية والائتمان الزراعي. وكان البنك أن يُمِدَّ الفلاحين بأجود أصناف التقاوي وأفضل أنواع الأسمدة والمخصبات، وكذلك أن يُقرضهم ثمن المواشي وحتى الدواجن لحين موعد الحصاد، فيُسدِّد الفلاح كل ما عليه مقابل رسوم قليلة أو فوائد زهيدة جدًا. وفي عام 1931م تم الفصل بين التسليف داخل البنك والنظام التعاوني، إلى أن تم في عام 1976 دمج التسليف مع التعاونيات مرة أخرى، وأصبح بنك التنمية والائتمان الزراعي الموجود كما هو الآن على صورته الحالية التي ربما يدركها السينمائيون أو يظهر أثرها في أعمالهم، وهي أنَّ البنك بوضعه الحالي لم يعد بنكًا زراعيًا، لكنه تحوَّل إلي بنكٍ تجاري هدفه الربح، ويستخدم أدوات البنوك التجارية من إقراض وقبول الودائع، وشهادات الادخار وغيرها من الأمور البنكية.

ولا يعرف السينمائيون أن إنتاج القطن المصري تراجع بفضل السياسات الزراعية الفاسدة التي عمل علي رعايتها عدد من وزراء الزراعة المصريين في الأعوام الثلاثين الأخيرة، لقد تدنى إنتاج مصر من القطن إلى أقل من 20% من حجم الإنتاج السابق، وبالتالي أُغلقت محالج القطن، وبيعت أراضيها بمئات الملايين لصالح رجال الأعمال وحاشية الرئيس وبعض الوزراء، وشُرِّد عددٌ غير قليلٍ من العمال كما شُرِّد غيرهم في الكثير من المصانع التي بيعت تحت ما يُسمَّى

بسياسات الخصخصة بأقل من 10% من ثمنها الحقيقي في حالاتٍ كثيرة.

ربما يدرك بعض صناع الأفلام السينمائية أنَّنا في مصر قد صرنا نستورد القطن؛ بحسب تقريرٍ أعدته اللجنة العامة لتنظيم تجارة القطن في الداخل؛ هناك تنامي في استيراد أقطانٍ أجنبية من الخارج، حيث تشير الأرقام إلى استيراد نحو مليوني قنطار بأسعارٍ تقل عن أسعار الأقطان المصرية لدعمها من دولها، و تقل صفاتها الغزلية كثيرًا عن الصفات الغزلية للقطن المصري.

وربما لا يعي أحدٌ أنَّ الفلاح المصري أصبح خلال الثلاثين عامًا الماضية؛ وخاصة في العشرة الأخيرة منها؛ يدور في متاهة من المشكلات والأزمات، إنه يبدو ضعيفًا وفريسةً في ميدان المعركة أمام القبضة الحديدية لمافيا الاحتكار والتي باتت تُسيطر على الحقل الزراعي من خلال التحكُّم في سوق الأسمدة ومستلزمات الإنتاج الزراعي، دون أن يقدم لنا فيلمًا واحدًا أية إشارة لهذه الأوضاع الصعبة التي يمارس فيها الفلاح المصري عمله التاريخي في زراعة أرض مصر بماء النيل وعرقه الشريف.

سادسًا: الحياة الدينية:

توافقت رؤية السينمائيين كثيرًا مع مواصفات الحياة الدينية عند الفلاح المصري حتى منتصف الثمانينيات تقريبًا ، إلا أنها أخذت في مفارقتها أو عدم تناولها بشكلٍ واضح أو مؤثر في ثنايا معالجاتهم الفيلمية. سنلاحظ شكل التوافق في الرؤية في الفترة التي كانت قبل منتصف الثمانينيات حيث كان يغلب على الفلاح المصري نوع من التدين البسيط حيث كان المسجد يتوسَّط القرية ويشكل مركزًا جغرافيًا وروحيًا لأهلها, والناس يبدؤون يومهم بصلاة الفجر وينهونه بصلاة العشاء, وتسري في حياتهم روح دينية مبسطة وبسيطة, وأحيانا يغلب عليها الطابع الصُّوفي المشبع بالرضا والتسليم والمتمثل في انتشار الموالد والأضرحة والتبرُّك بالأولياء. وفي بعض القرى نجد الكنائس تتخذ ذات الموقع الذي يتخذه المسجد في القرى ذات الأغلبية المسلمة، وإن لم يكن هناك تناولٌ سينمائي واضح لوجود الكنيسة في الريف المصري، إذ يغلب على المعالجات السينمائية أنها تعتمد على النمط الشائع من التدين الإسلامي البسيط دون الاهتمام بالأقلية المسيحية الموجودة في ذات القرية أو إظهار القرى ذات الأغلبية المسيحية. لقد اهتم السينمائيون بإبراز البعد الأسطوري والميتافيزيقي الذي لا يخلو التدين القروي من بعض معتقداته الأسطورية مع المبالغة في تأثير الجن والسحر والحسد في حياتهم.

لا تُظْهِر المعالجات السينمائية إدراك السينمائيين للتحوُّل النَّشط

للجماعات الدينية التي أخذت تنتشر ويبرز وجودها في مصر بشكلٍ عام مع تنامي سياسات الانفتاح وكرد فعلٍ أحيانًا على اتفاقيات السلام الغابنة. ففي أواخر سبعينات القرن العشرين تنامي وجود الجمعيات والجماعات الدينية في مجتمع القرية، فأثَّرتْ وغيَّرتْ مفاهيمًا وطقوسًا دينية كثيرة طبقًا لرؤيتها, كما توارت بعض الطقوس والمظاهر الصوفية.

وفي الوقت الحالي تحتل بعض هذه الجماعات بمنهجها مساحةً واسعة في التأثير على الريف المصري, وما صاحب ذلك من انتشار اللِّحى الطويلة والثياب القصيرة عند الكثير من شباب الريف، وكذلك النِّقاب للنساء. ولا يُظْهِر السينمائيون رؤية أو إشارة لهذا في معالجاتهم إلا نادرًا، كما يظهر في (الإرهابي: نادر جلال؛ 1994).

سابعًا: علاقة الرجل بالمرأة:

تظهر في رؤية صناع الأفلام السينمائية هيمنة الذكور علي الحياة، وتهميش دور المرأة باعتبارها مجرد تابعٍ للرجل، بل إنها مجرَّد وعاء لجلب الأطفال، كما أنَّ عددًا غير قليلٍ من الأفلام التي قدَّمت الريف المصري سيطر عليها فكرة "تغرير الرجل بالمرأة" وتخليه عنه وتحمل المرأة وحدها في كثيرٍ من الأحيان نتيجة ارتكاب الخطيئة، وغالبًا ما يكون مصيرها الموت، وفي أحيانٍ قليلة تستطيع المرأة الفِرار إلي عالم المدينة، إلا أنها تُكمل حياتها في عالم الرزيلة عادة.

هذه هي مُجمل رؤية السينمائيين لعلاقة الرجل للمرأة، وهي لا تخلو من قدر من المبالغة والغبن، وإن كانت تقترب كثيرًا من الواقع، إلا أنها ـ أي رؤية السينمائيين ـ تفارق الواقع تمامًا إذ تهمل أنَّ عماد الحياة في الريف يرتبط بالمرأة، فهي التي تكاد تكون مسئولةً وحدها عن إدارة هذا العالم، وربما يقتصر دور الرِّجال في بعض الأسر على مجرد العمل بالحقل وكسب المال ومجالس الرجال فقط، بينما تضطلع المرأة بتدبير شئون المنزل الريفي، وجلب المياه النظيفة، ورعاية الصغار، وتدبير شئون الأسرة، ودجن الماشية والطيور، وغيرها من الأعمال التي تكون مكملة لما يقوم بعمله الرجل في الحقل.

ثامنًا: علاقة الحكومة بالفلاح:

فيما مضى كان الإقطاعيون يحتكرون غالبية الأراضي الصَّالحة للزراعة، في الوقت الذي كان يعيش فيه ثلثا سكان الريف المصري بلا أراضٍ، وبلا عملٍ، وفى مستوى معيشي متدني. أمَّا بعد ثورة يوليو 1952؛ فقد تواصل الاهتمام بقطاع الزراعة وتطويره وتنميته، حيث تم إصدار قانون الإصلاح الزراعي الذي حدَّد الحدَّ الأقصى للملكية الزراعية، ووزَّع الفائض على الفلاحين الذين لا يملكون أراضٍ زراعية،

كما بين أسس التعويض لمن تمَّ الاستيلاء على بعض أراضيهم الزراعية، وكذلك نظَّم العلاقة بين المالك والمستأجر، وأنشأ التعاونيات الزراعية، وحدَّد حقوق العامل الزراعي.

تضعنا الفقرة السابقة على جُلِّ معرفة صناع الأفلام السينمائية بعلاقة الفلاح المصري بالحكومة التنفيذية وربما تتسع هذه المعرفة عند قلةٍ منهم كما سنلاحظ من أعمالهم التي تناولت الفلاح المصري في سياقها. غير أن علاقة الفلاح المصري بالحكومة التنفيذية منذ بداية الثمانينيات تصبح غامضةً ومنطقة ضبابية عند السواد الأعظم من صناع الأفلام السينمائية، فمنذ أن قرَّرت حكومة مصر تحت ضغطٍ من صُندوق النقد الدولي والبنك الدولي التوجُّه صوب اقتصاد السُّوق الحر، من خلال تبنى ما يُسمَّى ببرامج الإصلاح الاقتصادي والتعديلات الهيكلية، حدث تغيُّر في علاقة الفلاح المصري بالحكومة التنفيذية، هذا التغيُّر في السياسات والتوجهات لا تكاد تلمح أي معرفة أو إشارة عند السينمائيين به.

لقد اقتصر دور وزارة الزراعة واستصلاح الأراضي على وضع الخُطط، وإعداد الدراسات الاقتصادية والسياسات والتشريعات الزراعية، والإسهام في برامج التنمية الريفية الوهمية، وتنفيذ البنية الأساسية الزراعية، ودعم مؤسسات البحث العلمي. فكانت استراتيجية الزراعة المصرية كما أعلنتها الحكومة المصرية خلال تلك الفترة وما بعدها ـ منتصف الثمانينيات ـ أن ادعت أنها قامت على أساس تحقيق التنمية الزراعية، عن طريق تحرير القطاع الزراعي من التدخل الحكومي, وذلك في إطار السياسة الاقتصادية العامة للدولة التي تستند على فلسفة التحرير الاقتصادي، وإطلاق قوى السوق في شتى جوانب الحياة الاقتصادية. أضف إلي ذلك البذور والتقاوي المعدَّلة وراثيًا والمبيدات الحشرية السامة التي يؤكِّد الكثير من الخبراء الزراعيين أنَّه قد تم جلبها من إسرائيل في إطار سياسات "التطبيع الزراعي" التي أجبر وزير الزراعة السابق (يوسف والي) عليها الوزارة والخبراء والفلاحين.

إن العلاقة بين الفلاح والحكومة يشوبها جوٌ من عدم الثِّقة من جانب الفلاح الذي يعانى من سياسة غريبة ومريبة وضعتها الحكومة لتسعير المحاصيل الزراعية وتحديد المساحات المزورعة. بينما ينظر السينمائيون إلى العلاقة بين الفلاح والحكومة وفقًا للنموذج السائد علي علاقة الحكومة بالمواطن العادي في المدينة، ليس ثمة خصوصية في رؤيتهم للعلاقة بين الحكومة والفلاح، وهي علاقة غير مُتداولة في أغلب أعمالهم خاصَّة منذ منتصف الثمانينيات حتى الآن، بينما كان يُشار إليها ويُلمح فيما قبل.

أين السينمائيون وأعمالهم في السنوات الأخيرة من الخلافات

الجادَّة بين الحكومة والفلاحين حول زراعة الأرز، وخاصة وأنَّ الحكومة بدأت تطارد الفلاحين بالغرامات؟!!

إن علاقة الحكومة بالفلاحين يمكن حصرها في ثلاثة عناوين رئيسية قصيرة؛ هي: "استغلال الفلاح"، "إهمال الفلاح"، "عدم الثقة المتبادل".

كيف تناولت الأعمال السينمائية الفلاح المصري في معالجاتها المختلفة

تقسم هذه الدراسة المعالجات السينمائية للفلاح المصري إلى ثلاثة مراحل تاريخية؛ هي:
المرحلة الأولى: من بداية القرن العشرين حتى قيام ثورة يوليو 1952م.
المرحلة الثانية: منذ قيام ثورة يوليو 1952م حتى نهاية عام 1980م.
المرحلة الثالثة: منذ بداية عام 1981م حتى نهاية 2010م.

وأتصور أن السينما المصرية اقتربت في المرحلة الوسطى (المرحلة الثانية) من تقديم صورةٍ واقعية إلي حدٍ كبير للفلاح المصري وعالمه الريفي، وإن افتقدت المعالجات السينمائية المقدمة في هذه الفترة (1952 ـ 1980) لمعالجة بعض القضايا المتعلقة بحقوق الفلاح المدنية وبحياة الفلاح كمواطن، إذ تعمَّدت الكثير من الأعمال تصوير حياة الفلاح التعيسة فيما قبل يوليو 1952م واعتبار ثورة يوليو نقطة تحوٌّل كبرى لصالح الفلاح.
وأتَّفق تمامًا مع ما طرحه (إبراهيم الدسوقي) من أنَّ "السينما المصرية منذ البدايات وحتى قرارات يوليو الاشتراكية، قدمت موروثًا له من الخصائص والسمات البعيدة كل البعد عن الواقع الذي يعيشه المصريون بشكل عام والمجتمعات الريفية بشكل خاص، ... بل هم حتى عندما قدموا القرية، فهي نظيفة في المسكن والملبس والدروب.. وأيضًا الغرف صحية مضاءة!!، وحتى قوانين المصنفات التي وضعت ـ في عام 1947 ـ كانت تضع معايير .. لا يسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقراء.. ... وبالتالي لم تحظ السينما بإمكانية الحديث عن الفلاح وقضاياه كما حظيت في الفترة من عام 1965 حتى عام 1972" (إبراهيم الدسوقي؛ سينما القطاع العام التحولات السياسية والاجتماعية؛ الهيئة العامة لقصور الثقافة؛ سلسلة أفاق السينما 62؛ 2010م).

سأقدِّم سردًا بالأفلام المنتَجة في كلِّ مرحلة من المراحل الثلاث المشار إليها سابقًا، ثمَّ يعقبه توضيحٌ تفصيلي بكيفية تناول صناع الأفلام السينمائية لحقوق الفلاح المدنية كمواطن، وقضاياه الخاصة.

<u>المرحلة الأولي</u>: من بداية القرن العشرين حتى قيام ثورة يوليو 1952م.

وفيها نجد الأفلام التالية: (زينب: محمد كريم؛ 1930)، (الدكتور فرحات: توجو مزراحي؛ 1935)، (فتش عن المرأة: أحمد جلال؛1939)، (سي عمر: نيازي مصطفي؛ 1941)، (بنات الريف: يوسف وهبي؛ 1945)، (أرض النيل: عبد الفتاح حسن؛ 1946)، (ابن الفلاح: عبد الفتاح حسن؛ 1948)، (الريف الحزين: محمد عبد الجواد؛ 1948)، (حب وجنون: حلمي رفلة 1948)، (فاطمة ومريكا وراشيل: حلمي رفلة؛ 1949)، (أختي ستيتة: حسين فوزي؛ 1950)، (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950)، (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951)، (زينب: محمد كريم؛ 1952).

لا يكاد يتجاوز عدد الأفلام التي تناولت الفلاح والريف المصري على أفضل تقدير 2.4% من حجم الإنتاج السينمائي في تلك الفترة، وهي نسبة متدنية جدًا، وتعكس مدى التهميش، وعدم الاهتمام الذي حظي به الفلاح والريف المصري في السينما المصرية في تلك المرحلة، في حين تكاد نسبة الأفلام التي تتضمن حياة الملاهي والكباريهات تتجاوز 35% من إجمالي عدد الأفلام؛ وكأن الحياة المصرية كانت منحصرة في هذا العالم؛ مما يعكس مدى التزييف الذي قامت السينما المصرية وصُناعها بممارسته طيلة هذه المرحلة. وعلى قلة الأفلام التي تتناول أوضاع الفلاح والريف المصري؛ خلال ما يقرب من نصف قرن من الإنتاج السينمائي المصري؛ لم تكن قضايا الفلاح مطروحة للنقاش سوى عددٍ محدودٍ من الأفلام التي تناولته في ثنايا طرحها الدرامي، فلم تتعرض الأفلام؛ على قلتها؛ لحياة الفلاحين بعمق أو تكون تلك القضايا هي المحور الرئيسي للأحداث، وإنما جاء الفلاح والريف المصري كثيرًا كمجرد خلفية للأحداث التي تدور في أحد القصور بالريف المصري أو يدور جزءٌ منها في بيتٍ من بيوتٍ لا خلفية لها أو مجرد نقطة انطلاق للدراما (مجرد مدخل) لتأسيس الشخصية الرئيسية في الفيلم.

وقد اختار (محمد كريم) عام 1930 رواية "زينب" للكاتب (محمد حسين هيكل) باشا لتكون أوَّل عمل أدبي مصري يظهر على الشاشة، وستُشَكِّل أفلام (زينب: 1930، 1952) و(ابن النيل: 1951) الطرح الرئيسي لهذه الفترة دون أن يحتوي خطابها على أي بعدٍ أيديولوجي أو خطاب يستشرف الثورة، فقط حافظ (زينب) على الطابع المأسوي في نسختيه، وكذلك حافظ (ابن النيل) على الطابع الملحمي الذي ستتميز به أفلام مخرجه التالية. أما فيلمي (يوسف وهبي): (بنات الريف: 1945) و(الأفوكاتو مديحة: 1950) فيعتنيان بالجانب الأخلاقي أكثر من عنايتهما بطرح حياة الفلاح ومعاناته.

يبقي فيلم (فتش عن المرأة: أحمد جلال؛ 1939) هو الوحيد الذي يقدم قضايا الفلاحين، لكنه يقدمه كخلفية للحدث وللموضوع الرئيس للفيلم، دون الاقتراب الحقيقي لهذه القضايا.

ويكتمل زيف أفلام هذه المرحلة بما يطرحه فيلم (فاطمة ومريكا وراشيل:حلمي رفلة؛ 1949) من أنَّ الفلاح ـ كنمطٍ أو ـ كنموذج لشخص مرفوض، وذلك عبر مشهد واحد دال وفارق في سياق الفيلم حيث يتنكَّر البطل (محمد فوزي) وصديقه (إسماعيل ياسين) في شخصية فلاحين؛ كي يقدما نموذجًا مُنفرًا (سلوكيًا) من الفلاح حتى لا ترضي العروس به.

يبقي الريف وقضايا الفلاح الحقيقية على الهامش دائمًا، أو كمجرد خلفية للأحداث أو نقطة في مفترق الدراما دون وجود حقيق ودالٍ للفلاح حتى في الأفلام التي يفترض أنها تتمحور حول حياة الفلاح والريف.

<u>أولًا</u>: الحقوق والسياسية:

غابت الحقوق السياسية للفلاح تمامًا عن أفلام هذه المرحلة من تاريخ السينما المصرية، وأزعم أنها غُيبت عن قصد، إذ إن الذي كان يؤمل من الفن السينمائي في تلك المرحلة مجرد الترفيه والتسلية دون أن يقوم الفن بأي أدوار تبشيرية أو تنويرية في حياة المستهلكين له، فمنذ وقتٍ مبكرٍ دخلت السينما المصرية الكباريهات والملاهي الليلية ولم تخرج منها بسهولة، وكأنها استوطنت هذا العالم أو أنه استعمرها، فعالم الملاهي الليلة والكباريهات وفر للأفلام السينمائية مبرر وجود الراقصة والمغني والمغنية، وانكفأت عدد غير قليل من الأفلام على هذا العالم، وتمحور العالم الدرامي وأحداثه ووجوده حول دنيا الراقصات والمغنيين والملحنين وتناولت أعمال غير قليلة حياة هؤلاء الفنانين بصورٍ وأشكالٍ مختلفة، وكأن عالم الكباريهات هو النكهة المميزة للسينما المصرية.

الفيلم الوحيد الذي نجد فيه إشارة عابرة عن الحياة السياسية هو (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950)، حين يقف (محمد أفندي: يوسف وهبي) المرشح في الانتخابات أمام (جابر باشا: حسين رياض)؛ والذي هو في الأصل فلاح ابن فلاح لكنه من أثرياء الحرب. يقف (محمد أفندي) خاطبًا في الفلاحين بأنهم الأكثرية التي في حاجة إلى الإنصاف من الضيم الذي يتعرَّضون له، ويقرَّر بأنَّ الريف المصري في حاجةٍ إلى المدارس والمستشفيات.

هذه اللمحة عن الحياة السياسية في فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) تقدم جنبًا إلي جنب مع طرحٍ مبكرٍ لقضية حق الإناث في التصويت في الانتخابات والمشاركة في الحياة السياسية.

ففي هذا الوقت لم يكن للإناث الحق في الإدلاء بأصواتهن في الانتخابات النيابية، ناهيك عن أنهن ليس لهن الحق في الترشيح أصلًا للمجلس النيابي، كانت المرأة المصرية مثلها مثل المرأة الأوروبية في هذا الشأن، وقد استلب حقها لترسخ تبعية مصر لبريطانيا المحتلة لمصر وقتئذٍ عبر حرمان الإناث من التمثيل النيابي أو المشاركة في الحياة السياسية، والذي قد عاد فيما بعد مع الأعوام الأولى لثورة يوليو 1952م..

ثانيًا: الحياة الاجتماعية:

يقدم فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) طرحًا مبكرًا وهامًا لقضية هجرة الفلاح المصري من الريف إلى المدينة سواء أكانت هذه المدينة هي القاهرة (مصر) كما في الفيلم، أو أي مدينة مصرية كبرى أخرى. يقدم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) تطلعات بطله (حميدة: شكري سرحان) للهجرة من الريف إلي المدينة القاهرة (مصر) ويؤكد الفيلم عبر طرحه مدى إلحاح هذه الرغبة في السفر إلى القاهرة دون أن يقدم مبررات قوية وحقيقية لها، ليس سوى حكايات الأم المدهشة عن الأميرات اللاتي حللن بمصر/القاهرة، وتكرار ذهاب البطل منذ طفولته المبكرة لمحطة القطار ليراقب القطارات والمسافرين إلى القاهرة.

إننا نجد (حميدة: شكري سرحان) يتخذ لحظة خلاف عادية بينه وبين زوجته مبررًا لجمع ثيابه والرحيل، وبالفعل يلحق بأحد القطارات، إلا أنه يعدل عن السفر وتحقيق رغبته الملحة (غير الحقيقة) عندما تسقط زوجته على قضبان السكة الحديدية، ونرى قطارًا قادمًا سيدهسها، فيعدل (حميدة) عن تحقيق رغبته من أجل إنقاذ زوجته قبل أن يدهسها القطار.

إن (حميدة) يهجر قريته بالفعل عندما يتصور أن زوجته قد ماتت وهي تضع (سالم) طفله، إنه يغادر القرية تحت تأثير حزنه على زوجته التي ظنَّ أنها تُوفِّيت، وهو حافز ساذج؛ لأنه كما قُدِّم في الفيلم لم يكن حميدة شغوفًا أو عاشقًا محبًا لزوجته، إنه تزوجها فقط تحت ضغطٍ من أخيه ليكفر عن جريمة معاشرته لها ذات مرة، وهي التي كانت تتطلع له دائمًا، وتكاد أن تكون قد أوقعت به في هذا الشَّرك.

إن أزمة (حميدة) برمتها أزمة غير حقيقة، أزمة مُصطنعة مُزيَّفة، كما هي الرؤية التي يطرحها الفيلم لحياة الفلاح، فالفيلم يصوِّر الريف ـ كما جاء على لسان أحد شخصيات الفيلم (الشيخ عماد) ـ علي أنَّه جنة الفلاح التي خُلق من أجلها وخُلقت من أجله، وليس له مكان بحياة المدن. وفي نهاية الفيلم يعود البطل إلي جنته الأرضية (قريته) لينقذ ابنه، ويجد زوجته لم تفارق الحياة. ليس ثمة دوافع حقيقة تدفع

بالبطل للهجرة، وليس لديه أزمة داخليه تستطيع أن تحركه هذه الحركة للهجرة، وليس هناك من الأسباب الواضحة لرفض البطل للحياة بالريف. ومما يؤكد على زيف أزمة (حميدة) زيف الشخصية التي قام بأدائها (شكري سرحان)، فطريقة أدائها مصطنعة وردود أفعالها في بعض المواقف غير طبيعية، وكذلك هيأتها حيث نجده دائمًا قد شمرَّ أكمام الجلباب كما لو كانت أكمام قميص؛ بتأنُّقٍ شديد؛ وعناية لا تتوافر لفلاح يصرف جلّ جهده في العناية بالأرض التي هو قائم علي رعايتها بجهده وعرقه، وليس في ثيابه وأناقتها.

ويعالج فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) مسألة النظرة المتدنية للفلاح المصري، فمنذ المشاهد الأولى للفيلم تقدِّم (مديحة: مديحة يسري) نظرة متعالية للريف والفلاحين، وتستخدمها حتي مع أقرب الناس لها؛ أمها وزوجة أخيها؛ وهذه النظرة المتعالية اكتسبتها (مديحة) بسبب كونها متعلمة ومثقفة، متناسيةً؛ أو تناسى صناع الفيلم؛ أنها ابنة هذه القرية ونشأت بهذا الريف في أحضان هذه الأسرة، مما يفتح المجال مبكرًا لعدم منطقية تعاليها على الرغم من وجود ما يبرره لديها من إنجاز تعليمي وثقافي. وفي لحظة فارقة في سياق الفيلم؛ عندما تعصي (مديحة) أسرتها وترفض بعناد الزواج من ابن عمها (خلف: فاخر فاخر) بسبب تعاليها كمتعلمة مثقفة علي هذا الفلاح الذي هو أدنى منها تعليمًا وثقافةً؛ يستنزل عليها (محمد أفندي: يوسف وهبي) اللعنات؛ على طريقته المعهودة في الأداء التمثيلي؛ صائحًا: "عليك لعنة الفلاح.. خذيها من قلب فلاح ابن فلاح"، المفارقة في هذا المشهد؛ أو قل في الفيلم كله؛ أن (محمد: يوسف وهبي) كان يرتدي البذلة والطربوش دائمًا، ولم نره ولا في لقطةٍ واحدة في لباس الفلاحين.

حافظ عدد من الأفلام على وجود الأسرة الممتدة التي تميز الأسرة في الريف المصري، ستجد ذلك واضحًا في (زينب: محمد كريم؛ 1930، 1952) و(ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951)، على سبيل المثال، بينما عدل فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) عن ذلك دون مبرِّر، على الرغم من أن هذا التحول للأسرة النووية لم يكن كبيرًا أو ملحوظًا في الرِّيف المصري.

ثالثًا: الحقوق الاقتصادية:

غابت تمامًا فكرة الحقوق الاقتصادية للفلاح في تلك المرحلة، وهذا طبيعي، لأنَّ حضور الفلاح وقضاياه في أفلام هذه المرحلة التاريخية كان ضعيفًا جدًا ـ كما أشرت من قبل ـ وبالتالي فمن الطبيعي أن يسقط عدد غير قليل من قضاياه خلال تلك المعالجات السينمائية القليلة، والحضور النادر للفلاح وعالمه. فقط؛ يمكن أن

نلمح إشارة خفية في فيلم (سي عمر: نيازي مصطفي؛ 1941) لاستغلال الفلاحين الأجراء في نهب عزبة عمر الألفي، حيث نرى الصراف يمتلك عددًا كبيرًا من أختام التوقيع يقوم بملأ كشوف الأجرة بها، وهي بالطبع أختام وهمية.

رابعًا: الحق في الخدمات المختلفة:

التعليم:

هناك اعتراف ضمني أو علني تكاد تجمع عليه معظم الأفلام المنتجة في هذه المرحلة والتي تتناول الفلاح المصري في سياقها الدرامي بتفشي الأمية وانتشارها وهيمنتها علي عموم الفلاحين، إلا أنَّ هناك بعض نفرٍ منهم قد استطاعوا أن يحصلوا على قسط ـ صَغُر أو كَبُر ـ من التعليم سواءً عبر "الكُتَّاب"، أو عبر التعليم الإلزامي، أو عبر الجامعة والبعثات.

ففي فيلم (سي عمر: نيازي مصطفي؛ 1941) نرى الفلاحين يحصلون على أجرتهم، ويختمون في كشوف المحاسب، إشارة ضمنية إلى أنهم أميون؛ لا يعرفون القراءة والكتابة. أما فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) فيصرِّح علنًا بتفشِّي الأمية في الريف المصري، ويتحدَّث الفلاحون بمجلس (العمدة: حسن البارودي) وبحضور (والد مديحة) عن تطلعاتهم لتعليم أبنائهم، ويذكر العمدة طرفًا عن محاربة الحكومة للأمية، إلا أنهم بعد رؤيتهم لنموذج (مديحة: مديحة يسري) المتفرنجة التي هجرت عاداتهم وتقاليدهم بسبب ما حصلت عليه من تعليم، نجدهم يحمدون الله على جهل بناتهم وزوجاتهم.

أمَّا عن محاولات نشر التعليم؛ فيقدِّم لنا فيلم (أختي ستيتة: حسين فوزي؛ 1950) توضيحًا علنيًا بوجود التعليم الإلزامي، حيث كانت (ستيتة: جمالات زايد) طالبة بالتعليم الإلزامي.

وتنتشر النماذج المتعلمة وتتفاوت في أفلام تلك الفترة، دون أن تنفي تلك الأفلام تفشي الأمية بين الفلاحين، أو أن تدعي غير ذلك. فيقدم لنا فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) نموذج (الشيخ عماد) الطالب الأزهري الذي يحصل على الإجازة العليا، ويقدم لنا فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) نموذج المرأة التي تعلمت بالجامعة وحصلت على ليسانس الحقوق.

الصحة:

صورت أفلام هذه المرحلة الفلاح المصري متعافيًا صحيحًا في أغلبها، لكن هناك عدد قليل من هذه الأفلام صور تدني الرعاية الصحية المقدمة للفلاح المصري؛ مثل: (زينب: محمد كريم؛ 1930، 1952) و(ابن

النيل: يوسف شاهين؛ 1951)، فبطلة (زينب) تمرض ولا تجد الرعاية الصحية النموذجية فيشتد بها المرض، وفي (ابن النيل: 1951) تتعرض حياة (زبيدة: فاتن حمامة) للخطر عندما تلد على يد القابلة "الداية"، ولا تتوفر في القرية الرعاية الصحية الدائمة فكان على شقيق الزوج الذهاب إلى المركز (الحضر/المدينة) لإحضار الطبيب.

إن فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) يؤكد على عدم توفُّر الرعاية الطبية الدائمة، فالمصابين في كارثة الفيضان لا يعالجون في وحدة صحية ريفية مثلًا أو مستشفي تابع للقرية، وإنما في مركز علاج طوارئ أُقيم بسبب الفيضان، وأكد الفيلم علي ذلك من خلال إبراز اللافتة التي تحمل اسم هذا المركز الخاص بالطوارئ، حيث ظهرت بعض الأطقم الطبية يقدمون الرعاية الطبية للمصابين تحت لافتة مدون عليها "نقطة إنقاذ منكوبي الفيضان"، مما يدل علي أنه قد أنشئ خصيصًا لإسعاف المصابين في هذه الكارثة، وأنه ليس مركزًا دائمًا بالقرية لرعاية الفلاحين.

مياه الشرب:

يؤكد عدد من أفلام هذه المرحلة على عدم توفُّر مياه الشرب الصالحة النظيفة في بيوت الفلاحين، ويوضح بعضها الطريقة السائدة وقتئذٍ في جلب المياه من النيل مباشرة إلى المنازل عبر "البلَّاص"، إذ تحمل النساء "البلاص" ويذهبن في جماعاتٍ إلي النيل لجلب المياه.

فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) استخدم هذه الطريقة الشائعة ووظفها كمدخل لعلاقة (حميدة: شكري سرحان) بـ (زبيدة: فاتن حمام) التي تركت "البلاص" الخاص بها في المياه وهي تتابع معشوقها، ثم طلبت منه أن يجلبه لها بعد أن فقدته، فكان بينهما ما كان.

وفي فيلم (أختي ستيتة: حسين فوزي؛ 1950) عرض جلب النساء للمياه من النيل بواسطة "البلاص" كجزءٍ من الصور التي عرض بها الريف المصري كخلفية مصورة لأغنية "هنا الجنة" التي تغنت بها (هدهد: صباح) في الريف؛ ولاحظ دَلالة الأغنية التي تشبه أغنية (محمد عبد الوهاب) "محلاها عيشة الفلاح" التي أشرتُ إليها فيما سبق، كما تتَّسق نمامًا مع ما قاله (الشيخ عماد) لـ (حميدة: شكري سرحان) بطل فيلم (ابن النيل) عن أن القرية هي جنة الفلاح.

الصرف الصحي:

لا وجود لهذه القضية في أفلام هذه المرحلة مطلقًا.

المسكن:

لم يكن مسموح بتصوير مساكن الفلاحين وفقًا لقانون المصنفات المرئية الصادر سنة 1947م، إلا أنَّ منازل الفلاحين التي قُدمت عبر السياق الدرامي لأفلام هذه المرحلة، قدمت نموذجين لهذه المنازل؛ هما:

1- **المنزل الصغير المبني بالطوب اللبن: حيث تغلب صفة الفقر على المنزل وتدخل أربعة عناصر رئيسية في بنائه هي: الطين ـ البوص ـ الخشب ـ جذوع النخل. ويمكن اعتبار منزل أسرة (حميدة: شكري سرحان) في فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) مثلًا لهذه النوعية من المنازل، وتظهر نظيفة ويتصدرها الفرن، وبه أثاث بسيط متواضع الحال، وتستخدم الشموع والفوانيس في إضاءتها، مع التأكيد على صغر مساحتها، وكونها مكونة من طابق واحد مع استخدام سطحها في تخزين الحطب والبوص.**
2- **المنزل الكبير المبني بالحجر: والذي يقف في منطقة وسطي بين البيوت الفقيرة والقصور، ونحده مكونًا من طابقين ويتسم بكبر المساحة وتعدد الغرف، وتتسم أيضًا بالنظافة،**

وبساطة الأثاث. ويمكن اعتبار منزل أسرة (مديحة: مديحة يسري) في فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) مثالًا لهذا النوع من المنازل، وهو منزل يناسب أسرة يبدو أنها من كبار الملاك في هذه القرية.

خامسًا: القضايا الخاصة المرتبطة بالعملية الزراعية:

لم تتناول أفلام هذه المرحلة في سياقها الدرامي أي تفاصيل تخص العملية الزراعية أو ما يتعلق بها من مشاكل أو صعوبات، فقط اكتفي (سي عمر: نيازي مصطفي؛ 1941) و(ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) بأن يصور الفلاحين الأجراء وهم يعملون في الحقول، بينما قدمه فيلم (أختي ستيتة: حسين فوزي؛ 1950) بشكلٍ استعراضي وكأنهم يعملون كخلفية مصورة لأغنية "هنا الجنة"، بينما لم يظهر فلاح واحد يعمل بالزراعة أو ما يتعلق بها في فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950).

سادسًا: الحياة الدينية:

قدم لنا فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) جانبًا من الحياة الدينية في الريف المصري، فقدم لنا الأخ الأكبر المتدين الذي ينادى أحيانًا بالشيخ إبراهيم، حيث نرى مثلًا في أحد المشاهد جلسة بين (الشيخ إبراهيم: يحيي شاهين) و(الأم: فردوس محمد) إذ يقوم بتلاوة القرآن عليها وهي منصتة، وتسأله عن تفسير أحد آيات الكتاب الكريم فيقوم بتفسيرها وشرحها شرحًا بسيطًا، كما نجد (حميدة: شكري سرحان) يقوم بأداء الصلاة في مسجد السجن كمظهرٍ من مظاهر التوبة والندم على ما فعله بهجرة قريته/جنته.

إلا أننا نلمح في ذات الفيلم قدرًا من المبالغة في مكانة رجل الدين، حيث جُعل المساجين يقبلون يده بعد مصافحته عقب الصلاة التي أمهم بها، وهي عادة غير منتشرة بهذا الشيوع، على الرغم من جواز تقبيل يد العلماء شرعًا.

سابعًا: علاقة الرجل بالمرأة:

تظهر مركزية الذكور في المجتمع الريفي في هذه الأفلام بشكل واضح، إلا أننا لدينا تمرد واضح على هذه المركزية في فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950)، ولدينا تناول خاصٌ لها في فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951)، أما في باقي الأفلام فتظهر تبعية المرأة للرجل واضحة في السياق الدرامي وفي رؤية صناع الأفلام السينمائية.

في (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) تقوم المرأة بكل الأعمال المنزلية والمكملة لعمل الرجل بالزراعة، إلا أنه يؤكد على إرادة المرأة

ورغبتها، فنجد (زبيدة: فاتن حمامة) قائمة علي جذب (حميدة: شكري سرحان) في الارتباط بها حتى صارت ضحية لهذه الرغبة. ويؤكد الفيلم على تساوي الرجل بالمرأة في رؤية مبدعه؛ وتكاملها؛ في لقطة دالة حيث يجمع بينهما مركب فيجعل (زبيدة: فاتن حمامة) على الدفة، و(حميدة: شكري سرحان) على الشراع، وهما الأداتان المنوط بهما التحكم في مسار المركب، فلو تعاملنا مع المركب كرمز للحياة، فسنجد أنه يؤكد على أن الذي يوجه هذه الحياة لتأخذ طريقها هما الرجل والمرأة عبر تكامل العمل فيما بينهما كشريكين في هذه الحياة .

(الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) يقدم تمردًا صارخًا من المرأة (مديحة: مديحة يسري) علي مركزية الرجل، ويشير إلي محاولة المرأة في الاستقلال عن الرجل، إلا أنها تفشل وتعود طواعية إلي ظل الرجل. فبعد أن رفضت (مديحة: مديحة يسري) الارتباط بابن عمها (خلف: فاخر فاخر) وتقرر العمل بالمحاماة كي تحقق ذاتها، يقدم لنا الفيلم أنها فشلت في ذلك، وأن من قام بانتشالها من سقوطها هذا هم الذكور سواء كان أخيها (محمد أفندي: يوسف وهبي) الذي فتح لها مكتب المحاماة في دون علمها، أو ابن عمها الذي يدفع عنها الديون التي تراكمت عليها.

إن فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) أشبه ما يكون بمناقشةٍ علنية للأفكار النسوية، فيقدم على لسان (مديحة: مديحة يسري) أن رعاية المرأة لبيتها هو شكلٌ من أشكال الخدمة وعبودية المرأة للرجل وتبعيتها له، لكنها تعود رغمًا عنها إلى الرجل لتحتمي به من الحياة التي لم تستطع أن تخوض معتركها العملي.

ويؤكد (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) على أنَّ سِرَّ سعادة الفلاح في حياته الأسرية هو سيطرة الرجل علي المرأة، كما جاء على لسان (محمد أفندي: يوسف وهبي)، فالرجل ـ وفقًا لما يطرح ـ له أن يؤدِّب المرأة بشتى الطرق، وباستخدام العنف الجسدي لو تطلب الأمر ذلك. وينتصر الفيلم لهذه الرؤية في طرحه، حيث نجد (جابر باشا: حسين رياض) يضبط حياته ويعاود الإمساك بلجامها عن طريق تقويم زوجته باستخدام العنف الجسدي..

<u>ثامنًا</u>: علاقة الحكومة بالفلاح:

تُظهر أفلام بعض أفلام هذه المرحلة النظرة الرَّعوية التي ينظر بها الفلاح لعلاقته بالحكومة كراعٍ له، وليس هنا أشهر من تلك العبارة التي ترد على لسان (زينب: راقية إبراهيم) في فيلم (زينب: محمد كريم؛ 1952) التي تقول: "اللي مالوش أهل الحكومة أهله". وهي ذاتها الرؤية التي يعرضها فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) حيث ينظر

الفلاحون إلى الحكومة باعتبارها الراعي لهم ولحياتهم، فهي التي تقوم بمحاربة الأمية وتعليمهم. وهذه الرؤى بالطبع تجافي الحقيقة والواقع في تلك الفترة التاريخية.

المرحلة الثانية: **منذ قيام ثورة يوليو 1952م حتى نهاية عام 1980م.**

وقدمت خلالها مجموعة من الأفلام؛ منها: (لسانك حصانك: عباس كامل؛ 1953)، (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954)، (قرية العشاق: أحمد ضياء الدين؛ 1954)، (ضحايا الإقطاع: مصطفي كمال البدري؛ 1955)، (المفتش العام: حلمي رفلة؛ 1956)، (شباب امرأة: صلاح أبو سيف؛ 1956)، (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956)، (حسن ونعيمة: بركات؛ 1959)، (صراع في النيل: عاطف سالم؛ 1959)، (المليونير الفقير: حسن الصيفي؛ 1959)، (صراع الأبطال: توفيق صالح؛ 1962)، (المارد: سيد عيسي؛ 1964)، (أدهم الشرقاوي: حسام الدين مصطفي؛ 1964)، (الحرام: بركات؛ 1965)، (العنب المر: فاروق عجرة؛ 1965)، (هارب من الأيام: حسام الدين مصطفي؛ 1965)، (القاهرة 30: صلاح أبو سيف؛ 1966)، (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، (الدخيل: نور الدمرداش؛ 1967)، (جفت الأمطار: سيد عيسي؛ 1967 (البوسطجي: حسين كمال؛ 1968)، (حكاية من بلدنا: حلمي حليم؛ 1969)، (يوميات نائب في الأرياف: توفيق صالح؛ 1969)، (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969)، (الحب سنة 70: محمود ذو الفقار؛ 1969)، (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970)، (حادثة شرف: شفيق شاميه؛ 1971)، (الأضواء: حسين حلمي المهندس؛ 1972)، (النداهة: حسين كمال؛ 1975)، (أفواه وأرانب: بركات؛ 1977)، (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978)، (رجب فوق صفيح ساخن: أحمد فؤاد؛ 1979).

ولا يخفى تأثر الإنتاج السينمائي في هذه المرحلة بأفكار ثورة يوليو 1952م وتوجهاتها، فجاء عددٌ كبير من هذه الأفلام يحاول أن يُعيد رَصْد ما قبل يوليو/تموز 1952م؛ ليؤكد على الطابع الاستغلالي لطبقة الإقطاعيين للفلاح المصري، وكيف شوهت الحياة السياسية ـ والأوضاع الاقتصادية السيئة (غير العادلة) ـ شخصية الفلاح المصري وشوهتها؛ أو أصابتها بالخلل. مثل: (صراع في الوادي: 1954)، (أرضنا الخضراء: 1956)، (أدهم الشرقاوي: 1964)، (القاهرة 30: صلاح أبو سيف؛ 1966)، (الأرض: 1970).

غير أنَّ عددًا قليلًا من أفلام هذه المرحلة خرج عن هذا الخطاب/ التوجه/الطرح العام، ليقدم حالات أو معالجات سينمائية خاصة، ومحورها الفلاح المصري. مثل: (حسن ونعيمة: 1959)، و(الزوجة الثانية: 1967)، (شيء من الخوف: 1969)؛ والذي يعتبر فيلمًا مفارقًا لما يقدمه

من نقد رمزي للسلطة.

ويمكن أن نلاحظ تزايد عدد الأفلام التي ترتبط بالفلاح عن العدد في المرحلة السابقة رغم امتدادها الزمني الكبير، إلا أن عدد الأفلام المنتجة في هذه الفترة كان قد تزايد أيضًا مما جعل نسبة الأفلام التي تتناول الفلاح والريف المصري في سياقها لا تتجاوز 2.7% من عدد الأفلام السينمائية المصرية المنتجة خلال هذه المرحلة، وكانت الفترة من 1965 إلي 1972 هي الأغزر إنتاجًا كما يشير إلي ذلك (إبراهيم الدسوقي) الذي لاحظ أن نسبة الأفلام التي تناولت الفلاح المصري قربت من 6.9% في هذه السنوات (سينما القطاع العام: 2010).

وسنجد أنَّ مناقشة أوضاع وقضايا الفلاح المصري صارت موضع اهتمام صُناع الأفلام السينمائية في تلك المرحلة. ستجد مثلًا أنَّ (صلاح أبو سيف) يقدم حوالي أربعة أفلام تتمحور حول شخصية الفلاح وقضاياه بشكلٍ فيه كثير من التنوُّع في الطرح والمنظور، ففي (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954) نجد قاطع الطريق الذي يفرض إتاوات باهظة علي القرية التي تخاف منه وتخشاه ويكبلها الخوف من هذا الوحش، وفي (شباب امرأة: صلاح أبو سيف؛ 1956) نجد الشاب القروي الذي انحرف عن طريقه استجابة لرغبات امرأة تستخدمه كإكسير لشبابها الدَّائم المتجدِّد، وفي (القاهرة 30: صلاح أبو سيف؛ 1966) نجد تأثير الفساد السياسي والاجتماعي على الشاب القروي (محجوب عبد الدايم: حمدي أحمد) والذي يتشوه تمامًا، وأخيرًا نجد (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967) الذي يتناول حياة الفلاح المصري بمزيدٍ من التفاصيل، لكن في الفترة السابقة ليوليو 1952. ولعلنا نلاحظ ارتباط اسم المخرج (صلاح أبو سيف) بالأفلام التي تناقش أوضاع الفلاحين وقضاياهم كمواطنين، وهذا ناتج عن المدرسة الواقعية في السينما التي كان ينتمي لها هذا الفنان السينمائي.

لكن سنلاحظ تغلُّب ـ إلي حدٍ كبير ـ أفكار التحوُّل والهجرة على أفلام هذه المرحلة، كما سنلاحظ عبر التحليل المختصر الآتي.

<u>أولًا</u>: الحقوق والسياسية:

لم تتعرض أفلام هذه المرحلة بشكل واضح وصريح، باستثناء فيلم (يوميات نائب في الأرياف: توفيق صالح؛ 1969)، الذي يعرض لعملية تزوير إرادة الناخبين. ولعل أفلام هذه المرحلة لم تُبْدِ عناية بمسألة الحقوق السياسية؛ لتعطل الحياة النيابية بمصر مع ثورة يوليو 1952 حيث ألغيت الأحزاب التي رأت الثورة أنها أفسدت الحياة السياسية بمصر، بالإضافة إلى تركيز الأفلام على الأوضاع الاقتصادية المتردية للفلاحين تحت نير الإقطاع وكبار الملاك.

ويُظهر فيلم (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954) فساد طبقة كبار

الملاك؛ والتي يسميها الفيلم الإقطاعيين، فـ (الباشا: عباس فارس) النائب بالبرلمان، يستعين بالمجرم (الوحش: محمود المليجي)؛ الذي يخيف الناس ويرهبهم؛ يستعين به في جمع الأصوات للحصول علي التمثيل النيابي، كما أنَّ الباشا يتستر علي المجرم ويمنع عنه رجال الشرطة. وأيضا يظهر فيلم (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954) فساد الباشا ولجوءه إلى الجريمة. وهذا يُعتبر جزء من خطاب الثورة الذي تمَّ وضعه في عددٍ غير قليلٍ من الأفلام، للتأكيد على فساد الإقطاعيين، ونهبهم لخيرات الأرض والمجتمع وللفلاح المصري.

<u>ثانيًا</u>: الحياة الاجتماعية:

يلمس فيلم (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970) مسألة هجرة الفلاح للريف مسًا رومانسيًا، ففي بداية الفيلم يقدم علي لسان أحد شخوصه نقدًا لاذعًا للفلاحين الذين هجروا أرضهم وسافروا إلى القاهرة، ووصفهم بأنهم "جحدوا الأرض فجحدتهم".

وتطرح الأفلام صورًا متعددة لهجرة الفلاح لقريته، ويتناول بعضها التحولات التي تصيب الفلاح المصري كنتيجة لحياة المدينة، كما في: (القاهرة 30: صلاح أبو سيف؛ 1966)، و(النداهة: حسين كمال؛ 1975).

وتختفي تمامًا النظرة المتدنية ويقدمون بنظرة جديدة كلها تقدير، لكن النظرة المتدنية للفلاح تُطرح على ألسنة الباشاوات والإقطاعيين، فـ (الباشا: ذكي رستم) في فيلم (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954) يرى أنَّ الفلاحين مجرَّد مجموعة من الخدم. وهي الرؤية ذاتها التي لدى جميع الباشاوات الموجودين بأفلام تلك المرحلة. فأفلام تلك المرحلة تَرَدُّ للفلاحين هيبتهم واحترامهم وتقدمهم بكل تقدير، فنجد مثلا تقديرًا لفلاحين وعملهم وتقديس هذا العمل في فيلم (العنب المر: فاروق عجرة؛ 1965). إلا أن هذه النظرة المتدنية تعاود الظهور مرة أخرى في الأفلام المتأخرة من تلك المرحلة، وهي الأفلام التي عاصرت ثقافة الانفتاح وبدايات تحول المجتمع المصري من الاشتراكية إلي اقتصاديات الأسواق المفتوحة وقيمها، فنلمح تلك النظرة في: (النداهة: حسين كمال؛ 1975)، (أفواه وأرانب: بركات؛ 1977)، إلا أنها تكون واضحة تمامًا في (رجب فوق صفيح ساخن: أحمد فؤاد؛ 1979).

تحافظ الأفلام على فكرة الأسرة الممتدة التي تضم جيلين أو ثلاثة أجيال يعيشون في بيت العائلة الكبير، ولكن تزاحمها بشكل ما فكرة تواجد الأسرة النووية، لكن دون تركيز على هذه النوعية من الأشكال الاجتماعية وآثارها على الحياة في الريف المصري، أو حتى مجرد مناقشتها مناقشة عميقة، فقط اكتفت الأفلام بملامستها لهذه الأشكال مسًا سطحيًا دون أي اكتراث.

وتبرز إلي السطح مسألة تعدُّد الزوجات، والتي يبرزها فيلم (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967) ويتناولها بشكل كوميدي تكمن خلفه مأساة الحصول على وريثٍ ذكر؛ للاستحواذ على الأرض وعدم تفتيت الملكية.

ثالثًا: الحقوق الاقتصادية:

كانت الحقوق الاقتصادية للفلاح المصري حاضرةً وبوضوح في عدد غير قليل من الأفلام السينمائية التي تتناول حياته، ففي فيلم (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956) تبرز مسألة حق الفلاح في ملكية الأرض التي يحتال الباشا في انتزاعها منه، وفي فيلم (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970) نجد الفلاح يدافع عن ملكية أرضه التي يريد الباشا أن يقتطع منها ليمد طريقًا عليها.

فيلم (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956) تغيب عنه تمامًا فكرة وجود بنك التسليف، ويجعل (عاكف باشا: محمود المليجي) يحل محل البنك، ويحتال على الفلاحين ليحصد أرباحهم، كما أنه يبذل جهدًا كبيرًا في الاحتيال لنزع ملكية الأرض من (أمينة: ماجدة)؛ لأنَّه يسعى لحفر ترعة لتروي الجهة البحرية من عزبته.

في نهاية فيلم (أرضنا الخضراء: 1956) تقوم ثورة يوليو 1952 لتضع حدًا لهذا الباشا الظالم، وتحمي أرض الفلاحين، وتحدد ملكية الأراضي، في إشارةٍ واضحة إلى قانون الإصلاح الزراعي الأوَّل الذي حدَّد ملكية الأراضي.

رابعًا: الحق في الخدمات المختلفة:

التعليم:

يؤكد عدد من أفلام هذه المرحلة على تفشي الأمية في أوساط الفلاحين، كما في فيلم (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، فالمجرم (الوحش: محمود المليجي) يطلب من الطفل الصغير أن يقرأ له الجريدة وسط حشد من الفلاحين لا هم يعرفون شيئًا عن القراءة ولا هو.

ويبرز عدد من الأفلام دور الأمية في ترسيخ حالة الفقر والتخلف وسلب الحقوق التي يتعرض لها الفلاح المصري، فنري في فيلم (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970) يطلب من الفلاحين أن يختموا ويبصموا علي عريضه يجهلون محتواها الذي يسلبهم حقوقهم، وكذلك نرى فيلم (أفواه وأرانب: بركات؛ 1977) يؤكد على ضياع الحقوق بسبب الجهل/الأمية.

وفي المقابل يساعد التعليم علي خدمة حياة الفلاح وتطويرها، ونجد هذا المعنى مُؤكدًا في فيلم (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛

1954)، فبفضل علم (أحمد صابر: عمر الشريف) الذي درس وتخرج في ك
الزراعة استطاع فلاحو القرية أن يحسنوا محصول القصب حتى صار
نمرة واحدة في الجودة، وتفوقت زراعتهم على زراعة الباشا؛ لأنهم
استعانوا بالعلم والمتعلِّم في خدمة الأرض.

وحرص عدد غير قليل من الأفلام في تلك المرحلة على تقديم
نماذج طيبة من المتعلمين؛ وكأنها تشجع على تلقي العلم؛ كما أن
وجود المتعلمين في أوساط الفلاحين أخذ يتزايد من فيلمٍ لآخر، ومن
أبرز الأمثلة تلك الأفلام التي من إخراج (يوسف شاهين) إذْ يبدو أنها
كانت ملتفتة لأهمية العلم والمتعلمين في حياة الريف والفلاحين.

الصحة:

لا تظهر عنايةٌ كبيرة في الأفلام المطروحة في هذه المرحلة
بمسألة الرعاية الصحية، كما أنها لا تنفي نُدرتها وخاصة الدائمة منها.
ويصور فيلم (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967) حالة انتشار وباء
الملاريا وكيف تُوفِّي الكثيرون من أهل القرية كنتيجة لعدم التطعيم
وللاعتماد علي الوصفات الشعبية والعطارة، ففلاحو الفيلم لا يعرفون
الطبيب أو المستشفى ولكن يعتمدون على الحلاق ووصفات
المقدس، كما أن السلطات الحكومية لم توفر لهم الرعاية الصحية
المثالية، فقط اكتفت بأن أرسلت إشارة بأن هناك عملية تطعيم
وقائية تتمُّ في المركز.

في فيلم (الحرام: بركات؛ 1965) يصاب (عبد الله) بالبلهارسيا
ويموت بمضاعفاتها دون أي قدر من توفر الرعاية الصحية لمواجهة
الأمراض أو الوقاية منها، وفي نهاية الفيلم تموت (عزيزة: ماجدة)
بحمى النفاس لقلة الرعاية الطبية أيضًا.

ومن اللافت للانتباه في أفلام تلك المرحلة أنها لم تعد تقدم الفلاح
معافىً صحيحًا في ثياب نظيفة كما كانت تفعل أفلام المرحلة
السابقة، فرأين الفلاحين في حالة ضعف وهُزال في أكثر من فيلم،
منها علي سبيل المثال: (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، (الزوجة
الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970)، (شفيقة
ومتولي: علي بدرخان؛ 1978).

مياه الشرب:

ما زال عدم توفر مياه الشرب الصحية والنظيفة بالريف المصري
من السمات البارزة، فما زال الفلاحون يعتمدون على عملية جلب مياه
الشرب التي تقوم بها الفلاحات بواسطة "البلاص"، فما زلنا نرى ذات
"البلاليص" في عددٍ غير قليل من أفلام تلك المرحلة؛ مثل: (الوحش:
صلاح أبو سيف؛ 1954)، و(صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954)،
و(الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، و(شيء من الخوف: حسين

كمال؛ 1969).

الصرف الصحي:

لا وجود لهذه القضية في أفلام هذه المرحلة مطلقًا.

المسكن:

لم يحدث تغيير كبير في عرض وتقديم منازل الفلاحين التي قُدمت عبر السياق الدرامي لأفلام هذه المرحلة، فما زلنا نرى ذات النموذجين السابق تقديمهما في المرحلة السابقة؛ وهما:

1- المنزل الصغير المبني بالطوب اللبن: حيث تغلب صفة الفقر على المنزل وتدخل أربعة عناصر رئيسية في بنائه هي: الطين ـ البوص ـ الخشب ـ جذوع النخل، وهي منازلٌ صغيرة من حيث المساحة، كما أنها عادةً مكونة من طابقٍ واحد، وتُستخدم أسطحها في تخزين الحطب والبوص. نجد هذه البيوت في أفلام مثل: (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، و(شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969). ونلاحظ أن بيوت فلاحي فيلم (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978) هي الأفقر والأكثر تدني في مستواها

2- المنزل الكبير المبني بالحجر: والذي يقف في منطقة وسطي بين البيوت الفقيرة والقصور، ونحده مكونًا من طابقين ويتصف بكبر المساحة إلى حدٍ ما وتعدد غرفه، وتتسم بالنظافة، وبساطة الأثاث. مثل: منزل (العمدة: صلاح منصور) في (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، أو منزل (عتريس: محمود مرسي) (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969).

وفي المقابل تجد الباشاوات وكبار الملاك يسكنون القصور الفخمة ذات الأعمدة والأبهة الفخمة، كما نرى ذلك في أفلام: (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954)، و(الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954).

خامسًا: القضايا الخاصة المرتبطة بالعملية الزراعية:

لا نجد اهتمامًا حقيقيًا بقضايا الفلاح المتعلقة بعملية الزراعة إلا في عددٍ قليل من أفلام تلك المرحلة، ففي فيلم (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954) نجد اهتمامًا بقضية "جودة المنتج الزراعي" المتمثل في محصول قصب السكر، حيث ثمة تنافس من جانب الفلاحين لتقديم محصولٍ جيدٍ يُنافس في الأسواق، لكن الطرح لم يتعرض لتفاصيل أكثر من هذا.

كذلك نجد في فيلم (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970) مسألة التعلق بالأرض، وتفاصيل تخص زراعة القطن وحصاده، وتفاصيل أخرى تخص عملية الري.

وفي فيلم (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969) نرى (عتريس:

محمود مرسي) الطاغية وهو يمنع مياه الري عن القرية، ونرى الأرض وقد جَفَّت عطشًا.

لا يتعدى الأمر مجرد تفصيلة صغيرة هنا وأخرى هناك، لكن الموضوعات الكبرى لا يتم طرحها، فقط تتخذ الأفلام من بعض الموضوعات مدخلًا دراميًا لها، كما في (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954).

<u>سادسًا</u>: الحياة الدينية:

تباين الطرح المتعلق بالحياة الدينية في الريف المصري عبر أفلام هذه المرحلة، واتخذ أشكالًا عدة، منها ما كان تنويريًا حيث أخذ إمام المسجد ينصح الناس ويرشدهم ويحاول أن يطرد الخوف من صدورهم في فيلم (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، ويصل دور رجل الدين إلي حد الثورة على الأوضاع الفاسدة وخلفه خرجت الجماهير تخلع عنها خوفها في مشهدٍ مهيب كما في فيلم (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969).

ومن هذه الأشكال نجد رجل الدين الفاسد الذي يُسخر الدين لخدمة سيده؛ كما فعل (شيخ البلد: حسن البارودي) في فيلم (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، حيث كان يلوك قول الله عز وجل :{وأطيعوا الله، وأطيعوا الرسول، وأولي الأمر منكم} مشيرًا إلى أنَّ (العمدة: صلاح منصور) هو المقصود بأولي الأمر، ويجبر الرجل علي تطليق زوجته (إكراه على الطلاق وهو باطل شرعًا)، وتُنتهك حرمة الشرع وتُزَوَّج المرأة دون انقضاء عدتها، كل هذا تسخير للدين في خدمة السيد صاحب المال والنفوذ.

وتحافظ أفلام هذه المرحلة علي طابع معتدل من التدين، وتُظهر التعايش المتسامح بين المسلم والمسيحي في الريف المصري، باعتبارهم مكوني التركيبة السكانية في الريف كما في الحضر.

ويظهر كذلك؛ الاهتمام بالأولياء والأضرحة والاحتفال بالموالد، فمثلًا تذهب (فاطمة: سعاد حسني) في (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967) لزيارة المقام بقصد التبرُّك به، فتنكشف لها الحقيقة حقيقة فساد زواجها من (العمدة: صلاح منصور)، كما نلمح الاحتفال مولد صاحب المقام في (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978).

<u>سابعًا</u>: علاقة الرجل بالمرأة:

مازالت مركزية الذكور هي المهيمنة علي المجتمع الريفي وعلي الطرح السينمائي في جُلِّ أفلام هذه المرحلة، إلا أنه يمكن ملاحظة تنامي دور المرأة في الحياة ومزاحمتها للرجل، بل إننا لنجد أن خروجها عن النص الذكوري يزداد طيلة الوقت.

فالمرأة المهمشة والتابعة للرجل والخاضعة لسلطانه نجدها في عدد غير قليل من الأفلام مثل: (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، و(صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954)، و(حسن ونعيمة: بركات؛ 1959)، و(أدهم الشرقاوي: حسام الدين مصطفي؛ 1964).

أما المرأة التي عظم دورها وتزايد وصارت تزاحم الرجل في مركزيته، فيمكن أن نجدها في (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956)، فـ (أمينة: ماجدة) تعمل في الحقل إلى جانب زوجها، وبعد قتله، نجدها مع طفلها تسوس الحياة وتقاوم طغيان (عاكف باشا: محمود المليجي). وذلك نجد (عزيزة: ماجدة) في (الحرام: بركات؛ 1965) تعمل وتنفق على بيتها بعدما أقعد المرض زوجها.

أما المرأة التي خرجت عن النص الذكوري، فمثالها الأوضح (شفيقة: سعاد حسني) في (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978). أما المرأة المتمردة فمثالها (فاطمة: شادية) في (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969).

وتكثر في أفلام هذه المرحلة الأفلام التي تتناول جرائم الزنا سواء التي تحدث قهرًا بالاغتصاب أو تلك التي تحدث بالتراضي. فمن أمثلة النوع الأول ـ الإغتصاب: (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956)، و (الحرام: بركات؛ 1965). ومن أمثلة النوع الثاني ـ التراضي: (شباب امرأة: صلاح أبو سيف؛ 1956)، و(البوسطجي: حسين كمال؛ 1968).

كما نلمح النظرة إلي المرأة باعتبارها فريسة أو طريدة في عدد من الأفلام؛ ففي (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956) تكون (أمينة: ماجدة) في وضعية الفريسة المطاردة من (عاكف باشا: محمود المليجي) طيلة الوقت، وفي (حادثة شرف: شفيق شاميه؛ 1971) يركز الفيلم علي الشائعات التي تطارد (بنات: زبيدة ثروت) حتى تتحقق الشائعات وتصبح حقيقة.

ورغم ذلك؛ فما زالت المرأة تقوم بدور الشريك المكمِّل للرجل والمساعد له حيث نراها تقوم بأعمال المنزل، وتشارك الرجل عمله في الحقل، أو تقوم بالأعمال المكملة له في عملية الزراعة، وأمثلة أكثر من أن تحصى، فـ (أمينة: ماجدة) تعمل في الحقل مع زوجها وبمفردها في (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956).

<u>ثامنًا</u>: علاقة الحكومة بالفلاح:

مازالت الأفلام السينمائية تقدم النظرة الرعوية التي تقوم بها الحكومة للفلاح بل وتؤكد عليها في أكثر من موضع، ففي فيلم (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954) نجد هذه النظرة مؤكدة علي لسان الشخصيات، وكذلك في فيلم (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967).

في حين نرى الحكومة وخاصة البوليس مثل أداة في يد الباشاوات والإقطاعيين وتستخدم في قمع واضطهاد الفلاحين كي لا يطالبوا بحقوقهم، كما في أفلام: (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956)، و(الأرض: يوسف شاهين؛ 1970)، و(شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978).

<u>المرحلة الثالثة</u>: منذ بداية عام 1981م حتى نهاية 2010.

ومن الأفلام التي قدمت في هذه الفترة نجد: (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983)، (المتسول: أحمد السبعاوي؛ 1983)، (المغنواتي: سيد عيسي؛ 1983)، (الهلفوت: سمير سيف؛ 1985)، (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، (البريء: عاطف الطيب؛ 1986)، (عصفور الشرق: يوسف فرنسيس؛ 1986)، (فيش وتشبيه: عدلي يوسف؛ 1986)، (سكة سفر: بشير الديك؛ 1987)، (صراع الأحفاد: عبد اللطيف ذكي؛ 1989)، (الذل: محمد النجار؛ 1990)، (المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991)، (الفلاحين أهم: ناصر حسين؛ 1992)، (كفر الطماعين: وصفي درويش؛ 1992)، (ابن الجبل: محمد مرزوق؛ 1992)، (الفاس في الراس: وحيد مخيمه 1992)، (زيارة السيد الرئيس: منير راضي؛ 1994)، (مبروك وبلبل: ساندرا نشأت؛ 1998)، (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999)، (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002)، (فلاح في الكونجرس: فهمي الشرقاوي؛ 2002)، (عسكر في المعسكر: محمد ياسين؛ 2003)، (أريد خلعًا: أحمد عواه 2005)، (خريف آدم: محمد كامل القليوبي؛ 2005)، (بوحه: رامي الإمام؛ 05 (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006)، (الحب كده: أكرم فريد؛ 2007)، (عصافير النيل: مجدي محمد علي؛ 2010).

يتراجع الاهتمام بالفلاح سواء من حيث عدد الأفلام، أو من حيث المساحة الدرامية المفردة للفلاح وحياته داخل الأفلام، ويكاد يعود الخطاب السينمائي إلي المرحلة الأولي التي انتهت بنهاية عام 1952، حيث يتراجع الطرح المتعلق بقضايا وظروف الفلاح المصري، ويبرز مجددًا الاعتماد علي شخصية الفلاح كشخصية متحولة فقط؛ مثل: (المتسول: أحمد السبعاوي؛ 1983)، (البريء: عاطف الطيب؛ 1986).

ولا تتجاوز نسبة الأفلام المنتجة في الثلاثين عامًا الأخير معدلاتها السابقة، فهي تصل تقريبًا إلي 2.3% من حجم الأفلام المنتجة. وفي هذه المرحلة يعود تعامل مع الريف والفلاح كمدخل للفيلم السينمائي؛ كما في أفلام: (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999)، (عسكر

في المعسكر: محمد ياسين؛ 2003)، (بوحه: رامي الإمام؛ 2005). أو تأتي شخصية الفلاح علي الهامش كنمط أو كنموذج فقط؛ مثل: (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005)، (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006).

ستجد أن الأفلام التي تجعل من قضايا الفلاح والظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحيط به قليلة جدًا ونستطيع أن نحصيها في أفلام: (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، و(المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991)، و(خريف آدم: محمد كامل القليوبي؛ 2005).. وستجد أن المنظور في كل فيلم من الأفلام الثلاثة مختلف، وأنها لا تناقش حياة الفلاح المصري بقدر ما تناقش قضايا أخرى وتتخذ من الريف والزراعة مظهرًا لها.

لقد كانت الحكومة المصرية تحت دعاوى التحديث يتوجه اهتمامها إلي ما تدعي أنه صناعة، وتضع رهاناتها المستقبلة علي حفنة من أصحاب المصالح (المنتفعين) الذين يتسمون برجال الأعمال، فإنها في الوقت نفسه كانت تهمل الحقيقة التاريخية/الجيولوجية التي تقول إن علي جانبي نهر النيل لم يكن هناك شيء سوى مجموعة من البرك والمستنقعات تحولت علي يد الفلاح المصري الصبور والدؤوب إلى أرض زراعية من أجود الأراضي القادرة على استقبال البذور وتقديم أجود المنتجات الزراعية التي هي المواد الخام للتصنيع وللصناعة الحقيقية، وليس القطن الذي استضافته التربة المصرية والفلاح المصري عن ذاكرتنا ببعيد، فاليوم مصر تستورد القمح والقطن وقائمة المواد الزراعية المستورة طويلة، لكن أخطرها هو استيراد البذور والمواد الكيماوية من إسرائيل، وهذا ملف طويل في حاجة ماسة إلي التحقيق فيه، ومحاكمة المسئولين عن تلك الجرائم التي ارتكبت في حق الفلاح المصري والبيئة المصرية.

إنَّ مراجعة بسيطة لأفلام الخمس سنوات الأخيرة في تاريخ السينما المصرية ليكشف عن تجاهلها لشخصية الفلاح تمامًا، وهو ما يكشف بدوره عن غياب الفلاح عن بؤرة خطاب النخبة والمثقفين، وكذلك عن بؤرة الاهتمام الحكومي الذي مازال يتمسك بالتمثيل الشكلي للفلاح المصري في مجلس الشعب ويحرص علي استغلال نسبة الـ 50% للعمال والفلاحين، لملئ الخانات السياسية فقط. هذا بالإضافة إلى قلة عدد الأفلام التي يكون الفلاح محورها أو موضوعًا للطرح داخل سياقها الدرامي، فعددها لا يكاد يبلغ عدد أصابع اليد الواحدة.

أولًا: الحقوق والسياسية:

تغيب أي قضية حقيقة تتعلق بحقوق الفلاحة السياسية عن المناقشة والطرح في أفلام هذه المرحلة، وكأنه ثمة هوة تفصل بين

السينمائيين والفلاح والريف المصري. تتعرض بعض الأفلام لمسألة الانتخابات والتمثيل النيابي الزائف للفلاح، دون أن تتوقف لتفصح عن زيف هذا التمثيل بوضوح. وما أفلام (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999)، (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002)، (فلاح في الكونجرس: فهمي الشرقاوي؛ 2002)، (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006) عنا ببعيد، وهي أفلام تتناول في سياقها أمورًا تتعلق بالتمثيل البرلماني الزائف للفلاح المصري تحت مسمى الـ 50% عمال وفلاحين. إن ما يقدمه فيلم (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999) ما هو إلا فساد عضو مجلس الشعب عن مقعد العمال والفلاحين (محروس: عادل إمام) الذي يتربح باستغلال موقعه كممثل نيابي عن الفلاحين، ليس لدي (محروس) انتماء لأي قيمة إيجابية إنه لا ينتمي سوى لنفسه وشهواته، إنه يسخر تكرارًا ومرارًا من فكرة تقسيم عضوية مجلس الشعب إلي عمال وفلاحين وفئات، فنراه يسقط هذه الصفات النيابية ويستخدمها في وصف زوجاته الثلاث.

في فيلم (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002) إشارة إلي احتكار الحزب الوطني للحياة السياسية في البلاد والهيمنة عليها، فالعمدة (عبد الرحيم النواساني: حسن حسني) يتحدث عن كون الحزب هو أول خطوة في طريق الوزارة، مما فيه من إشارة إلي الهيمنة السياسية التي يفرضها الحزب الوطني علي الحياة السياسية في مصر وقتئذٍ.

في أفلام (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، (البريء: عاطف الطيب؛ 1986) نستطيع أن نجد إشارات إلي الممارسات القمعية التي تمارس ضد حرية التعبير ويتعرض فيها الفلاح لهذا القمع والاضطهاد، (محمد أفندي: محمد منير) في (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) تعتقله الشرطة بعد أن حاول إلقاء قصيدة شعرية في الجنود العائدين من حرب فلسطين 1948م، (أحمد سبع الليل : أحمد ذكي) يسجن ويعذب عندما يحاول أن يدافع عن ابن قريته (حسين أفندي: ممدوح عبد العليم) لأنه ليس من أعداء الوطن في فيلم (البريء: عاطف الطيب؛ 1986).

ثانيًا: الحياة الاجتماعية:

أكدت أفلام هذه المرحلة علي تزايد هجرة الفلاح المصري من الريف إلي المدينة سواء كانت القاهرة أو غيرها من المدن، كما عرض بعضها لمسألة الهجرة من مصر إلي عدد من البلدان العربية وللآثار السلبية لهذه الهجرة، ولعل أبرز تناول لهذه الهجرة وآثارها السلبية علي المجتمع المصري خاصة في الريف الفقير هو فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) الذي يقدم نموذج (مصطفي: عزت العلايلي) المهاجر طيلة أحداث الفيلم تاركًا أسرته بلا عائل، وكانت له

رحلة طويلة من العمل خارج مصر في السودان ثم في فلسطين ثم في القناة قبل أن يعود إلي قريته. وفي فيلم (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983) نجد هجرة الفلاحين من الأرض إلي خارج مصر تتزايد، لدرجة أنه أصبح هناك "سمسار السفر"، وهو شخص يتولى مسألة إحضار عقود عمل للفلاحين بالخارج كعمال وإنهاء إجراءات سفرهم مقابل أجر؛ ولا تخلُ هذه المهنة من النصب والاعتماد علي سذاجة الفلاح، ففي الفيلم نجد (سمسار السفر: أحمد بدير) الذي يحتال علي الفلاحين لأخذ أموالهم وكان (عنتر: عادل إمام) من ضحاياه. فيلم (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983) يعرض لأسباب هجرة الفلاح المصري لأرضه بحث يختزلها في البعد الاقتصادي؛ وهو قلة الدخل العائد من الأرض أو العمل في الزراعة؛ غير أن الأمر متعدد الأسباب في حقيقة الأمر.

تتأكد في عدد من الأفلام مرة أخرى النظرة المتدنية للفلاح باعتباره يمثل طبقة اجتماعية دنيا في المجتمع المصري، فيلم (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006) مثالًا يقدم طرحًا ساخرًا من الفلاح، و(الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999) ينظر للفلاح باعتباره ساذجًا، بل وباعتباره يشكل الأغلبية المغيبة الوعي، فالفلاحون في الفيلم يخرجون للاحتفاء بـ (محروس: عادل إمام) الذي أنقذ الوزير ابن قريتهم (كمال الشناوي) من القتل، وفداه بإصبعه الذي أخذ يتضخم وتتضخم معه قصة إنقاذه للوزير بشكل كاريكاتوري مبالغ فيه بشدة.

اختفت إلي حد كبير الأسر الممتدة من الطرح السينمائي للريف المصري وحل محلها الأسر النووية الصغيرة، وربما يكون في ذلك تفسير لغياب دور الكبير وكلمته، وشيوع الروح الفردية، لأن كل إنسان يحاول أن يدير حياته كما يريد ويرى. في الوقت نفسه برزت قضايا جديدة لم تكن متوفرة في المجتمع الريفي من قبل (عبر الطرح السينمائي) مثل تعدد الزوجات والخُلع.

تظهر مسألة تعدد الزوجات في المعالجة الدرامية لفيلم (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999) الذي يقدم الفلاح باعتباره شرهًا جنسيًا، ويستغل الفيلم هذا التعدد للإسقاط علي الحياة السياسية الفاسدة كما أشرتُ سابقًا.

أما مسألة الخُلع؛ وهذه قضية حديثة علي الحياة الاجتماعية المصرية عبر سن قانون مدني لها ينظمها، فيطرحا فيلمان هما: (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002)، (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005)، يتشابه الفيلمان في ارتباط الفلاح المتحول بهذه القضية لكن في سياقين مختلفين. الأول: في فيلم (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005) حيث تريد الزوجة أن تخلع زوجها ذي الأصول الريفية (طارق: أشرف عبد

الباقي). والثاني: فيلم (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002) حيث يقوم المحامي/الفلاح المتحول ذو الأصول الريفية (بدر النواساني: هاني رمزي) بعمليات خلع لحساب موكلاته، بل إنه يريد أن يرتبط بإحداهن بعد إجراء عملية الخلع.

وأستطيع أن أقول أن فيلم (عسكر في المعسكر: محمد ياسين؛ 2003) يعبر بوضوح عن تحولٍ القيم التي أصابت الفلاح نتيجة هجرته للري ف.ـ (حسن إسماعيل: حسن حسني) يتحول من مدرس للتاريخ إلي (حسن كالونيا) الذي يغني خلف الراقصات في الكباريهات، بل إن الفيلم بدءًا من عنوانه وهو يؤكد ويرسخ لهذه التحولات.

ثالثًا: الحقوق الاقتصادية:

ربما كان فيلم (المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991) أكثر أفلام هذه المرحلة تعبيرًا عن حقوق الفلاح الاقتصادية المهدرة، حث تعود ملكية الأرض التي صادرتها الثورة بواسطة قوانين الإصلاح الزراعي وأعادت توزيعها علي الفلاحين للعمدة، هذا السياق الدرامي الرئيسي في الفيلم يؤكد بمفرده علي إهدار المكاسب الاقتصادية التي حققها الفلاح المصري بواسطة ثورة يوليو 1952.

أما باقي القضايا الاقتصادية التي تخص الفلاح المصري في الوقت الراهن فلا وجود لها ولا بإشارةٍ من طرفٍ خفي.

بينما يعكس فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) وعيًا مبكرًا بنوعين من القضايا الاقتصادية التي ستؤثر سلبًا علي الفلاح المصري طيلة هذه المرحلة، وهما:

تحول نمط الإنتاج: إذ يرد في حوار الفيلم الذي صاغه الشاعر (عبد الرحمن الأبنودي) علي لسان (البقال منصور: أحمد بدير) للحداد (أحمد عبد العزيز) ما نصه: "أن هذا الزمان ليس زمان زراعة أو حدادة.... لكنه زمان المشاريع"، ويبدو أنه كان محقًا فقد سيطرت الصناعات التحويلية والشركات العملاقة العابرة للقارات علي كل شيء.

العولمة: إذ يستشرف هذا الفيلم تأثيراتها قبل التنظير لها بسنوات، إذ يعكس إحساسًا متناميًا بتأثر الإقتصاديات المحلية بحركة الاقتصاد العالمي وأزماته، في حوار شيق بين (البقال منصور: أحمد بدير) و(محمد أفندي: محمد منير) عن تأثير الأزمة الاقتصادية الناتجة عن الحرب العالمية الثانية علي الاقتصاد المحلي.

رابعًا: الحق في الخدمات المختلفة:

التعليم:

تتعايش الأفلام المصرية في هذه المرحلة مع مختلف المظاهر السلبية دون أي نقد لها أو توضيح أو توجيه لوجهة نظر، فرغم تواجد الأمية بنسبة كبيرة في الريف المصري إلا أن هذا التواجد ليس له ثمة مظاهر في الفيلم السينمائي وإن وجدت فتكون من باب السخرية والتندر والنظرة المتدنية للفلاح المصري. علي الرغم من أن الأمية هي التي دفعت بـ (أحمد: أحمد ذكي) بطل فيلم (البريء: عاطف الطيب؛ 1986) لأن يكون مجندًا في المعتقل الذي يتم به تعذيب من يسميه الضابط أعداء الوطن، فيُجعل منه بسبب جهله أداة لتعذيب شرفاء الوطن.

ويؤكد عدد غير قليل من أفلام تلك المرحلة علي وجود الأمية بوضوح، كما في أفلام: (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005) حيث نري زوجة العمدة لا تعرف القراءة وتستعين بمن يقرأ لها الجريدة، وفي (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) تجلب (الحزينة: فردوس عبد الحميد) من يقرأ لها خطاب ابنها (مصطفي) والذي نعرف من نص خطابه أنه لا يعرف الكتابة إذ يتقدم بالشكر في نهاية الخطاب لكاتبه. ويتم التأكيد علي تفشي الأمية في الريف في ذات الفيلم من خلال وجود ثلاثة أجيال (الحزينة ـ فهيمة ـ فرحانة) لا يعرفن القراءة والكتابة، وكذلك من يقابلهن من الذكور. كذلك (حسنين :عادل إمام) الفلاح المتحول في فيلم (المتسول: أحمد السبعاوي؛ 1983)، و(عنتر: عادل إمام) وزوجته (مستورة: نورا) في فيلم (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983).

الصحة:

مازالت الرعاية الصحية بالفلاحين في الريف المصري متدنية وأقل مما يجب، ولا تطرح أفلام هذه المرحلة هذه القضية إلا نشكل نادر، فلا نكاد نلمحها واضحةً إلا في فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، أما غيره من الأفلام فيتجاهلها كأنها لا وجود لها أصلًا. فنجد (فهي شريهان) تضع مولودتها علي يد القابلة "الداية" ومجموعة من نساء القرية لعدم وجود طبيب أو توفر رعاية صحية دائمة، ثم نراها تموت بحمى النفاس، بعد فشل محاولات العلاج الشعبي (الحجامة والكي).

مياه الشرب:

اختفت في أفلام هذه المرحلة مسألة جلب النساء للمياه من نهر النيل، فقد بات معروفًا أن شبكة المياه أصبحت متصلة بمعظم بيوت مصر، وهذا طرح يجافي الواقع كما أوضحت بالتفصيل في رؤية السينمائيين الناقصة لقضية مياه الشرب التي يعاني منها عدد غير قليل من قرى مصر وشهدت بعضها وقفات احتجاجية في السنوات الأخيرة. في فيلم (البريء: عاطف الطيب؛ 1986) نري (طرمبة) المياه

داخل بيت (أحمد سبع الليل: أحمد ذكي)، ونجد أخرى عمومية تملأ منها النساء عبر الأداة التقليدية في الريف المصري "البلاص".

الصرف الصحي:

لا تتعرض الأفلام السينمائية لهذا الموضوع وكأن هذه المشكلة لا وجود لها، ولا حق لأبناء الريف المصري بها.

المسكن:

لم يحدث تغيير في تقديم منازل الفلاحين التي قدمت عبر السياق الدرامي لأفلام هذه المرحلة، فما زلنا نري ذات النموذجين السابق تقديمهما في المرحلتين السابقتين؛ وهما:

المنزل الصغير المبني بالطوب اللبن: حيث تغلب صفة الفقر علي المنزل وتدخل أربعة عناصر رئيسية في بنائه هي: الطين ـ البوص ـ الخشب ـ جذوع النخل، وهي منازل صغيرة من حيث المساحة، كما أنها عادةً مكونة من طابق واحد، وتستخدم أسطحها في تخزين الحطب والبوص. نجد هذه البيوت في أفلام مثل: (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، و(البريء: عاطف الطيب؛ 1986)، و(الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999).

المنزل الكبير الحديث: والذي يقف في منطقة وسطي بين البيوت الفقيرة والقصور، ونجده مكونًا من طابقين ويتصف بكبر المساحة إلي حدٍ ما وتعدد غرفه، وتتسم بالنظافة، وبساطة الأثاث. مثل: منزل العمدة في (المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991)، أو منزل (النائب: لطفي لبيب) في فيلم (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006)، وقد غلب هذا النمط علي بيوت فلاحي فيلم (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002).

خامسًا: القضايا الخاصة المرتبطة بالعملية الزراعية:

لم تهتم أفلام هذه المرحلة في سياقها الدرامي بطرح أي تفاصيل تخص العملية الزراعية أو المشكلات التي تعصف بها، فقط اكتفي بعض الأفلام بتصوير الريف المصري كواحة للهدوء، أو تصوير عمل البطل بالعملية الزراعية للتأكيد علي انتمائه الريفي، كما في (البريء: عاطف الطيب؛ 1986)، وكذلك للتأكيد علي المشاكل التي تتعرض لها الأرض لغياب أبنائها في التجنيد الإجباري.

وحده فيلم (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983) يظهر قضية تجريف الأراضي الزراعية لصنع ما يُعرف بـ"الطوب الأحمر" من طينها، فأبرز الفيلم في كدراته مساحة للمدخنة الضخمة التي تشيد بمصنع الطوب، كما أظهر مساحة من الأرض الزراعة وقد جرفت بالفعل، كما أن الفلاح (عنتر: عادل إمام) لا مانع عنده من بيع أرض زوجته (مستورة: نورا) لـ (مدحت بك: حاتم ذو الفقار) كي يجرفها ثم يبني عليها ما يشاء. وعلي ضخامة هذه القضية فإنها لم تظهر سوى في هذا الفيلم، كما أن القضايا الكبرى المتعلقة بالعملية الزراعية لم تظهر مطلقًا وكأنها في حالة غياب أو نفي متعمد أو غير متعمد.

سادسًا: الحياة الدينية:

لقد اهتم بعض أفلام هذه المرحلة بإبراز البعد الأسطوري والميتافيزيقي الذي لا يخلو التدين القروي من بعض معتقداته الأسطورية مع المبالغة في تأثير الجن والسحر والحسد في حياتهم، بسبب جهلهم وقلة وعيهم، وأبرز مثال لهذا الطرح هو فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) حيث تذهب (الحزينة:فردوس عبد الحميد) إلي (الشيخ عنيم) لوضع حدٍ لتوتر العلاقة الجنسية بين ابنتها وزوجها، ثم تذهب الفتاة (فهيمة: شريهان) إلي المعبد، وكذلك عدد من الطقوس الشعبية التي كانت تمارسها (الحزينة: فردوس عيد الحميد). المسألة الأهم في هذه الفيلم؛ هي سيطرة (الشيخ هارون) وحارس خلوته ومقامه (يوسف سليم) علي أوجه الحياة في القرية وتمتعهما بسلطات واسعة علي كل شيء بما في ذلك الرأي العام بالقرية.

وأؤكد علي عدم اهتمام السينمائيين بالتحول النشط للجماعات الدينية التي أخذ ينتشر منذ أواخر سبعينات القرن العشرين ويتنامي في مجتمع القرية، فأثّر وغيَّر مفاهيمًا وطقوسًا دينيةً كثيرةً طبقًا لرؤيته.

سابعًا: علاقة الرجل بالمرأة:

مازالت مركزية الذكور هي المهيمنة علي المجتمع الريفي وعلي ما يقدم عبر الأفلام السينمائية في هذه المرحلة، ولا تكاد تري المكاسب الاجتماعية التي حققتها المرأة والمجتمع المصري عبر السنوات الماضية واضحة. فقط نجد نفس أنماط النساء المقدمات، ونفس الخروج علي الوضع الهامشي في عدد نادر من الأفلام، وكأن ما حدث كان تراجعًا، هذا ما يظهر في مجموع الأفلام التي تتناول الفلاح والريف المصري.

نجد المرأة تعمل في البيت والحقل كما في أفلام: (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983)، و(البريء: عاطف الطيب؛ 1986). ونجدها تشرف علي العمل في البيت فقط كما في فيلم (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005)، وفيه أيضًا نسمع بأن المرأة قد صارت عمدة في قرية.

أما في فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)؛ فنجد المرأة هي التي تعول البيت وتقوم بكافة شئونه، وفي هذا الفيلم يتم التأكيد علي مدي تبعية المرأة للرجل، رغم كل ما فعلته (الحزينة: فردوس عبد الحميد) باستقلالية كبيرة عن الرجال، غير أن تبعية المرأة للرجل تكمن في لاوعي المرأة وهي التي تكرس له وتعيد إنتاجه، نجد (الحزينة: فردوس عبد الحميد) تؤكد لابنتها: أن الرجل هو من يكد ويعرق في الأرض كي تنبت بالخير، وهو من يحصد كل شي في النهاية.

وفي فيلم (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002) يري العمدة (عبد الرحيم النواساني) أن العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة تنافسية من أجل السيطرة والتحكم بالأمور.

ثامنًا: علاقة الحكومة بالفلاح:

تنحصر علاقة الحكومة بالفلاحين في ثلاثة أنماط رئيسية يمكن أن نجدها متمثلة بصورة، أو بأخرى في أفلام هذه المرحلة؛ وهي:

استغلال الفلاح: يتمثل هذا النمط في أفلام مثل (البريء: عاطف الطيب؛ 1986)، و(المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991).

إهمال الفلاح: (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999)، و(في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006).

عدم الثقة المتبادل بينهما: (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002) إذ تزرع المباحث بين الفلاحين من يتجسس عليهم وينقل لرجالها أخبارهم.

قائمة بالأفلام التي اعتمدت عليها هذه الدراسة

م	اسم الفيلم	المخرج	سنة الإنتاج
1	زينب	محمد كريم	1930
2	الدكتور فرحات	توجو مزراحي	1935
3	فتش عن المرأة	أحمد جلال	1939
4	سي عمر	نيازي مصطفي	1941
5	بنات الريف	يوسف وهبي	1945
6	أرض النيل	عبد الفتاح حسن	1946
7	ابن الفلاح	عبد الفتاح حسن	1948
8	الريف الحزين	محمد عبد الجواد	
9	حب وجنون	حلمي رفلة	
10	فاطمة ومريكا وراشيل	حلمي رفلة	1949
11	أختي ستيتة	حسين فوزي	1950
12	الأفوكاتو مديحة	يوسف وهبي	
13	ابن النيل	يوسف شاهين	1951
14	زينب	محمد كريم	1952
	اسم الفيلم	المخرج	سنة الإنتاج
15	لسانك حصانك	عباس كامل	1953
16	الوحش	صلاح أبو سيف	1954
17	صراع في الوادي	يوسف شاهين	

18	قرية العشاق	أحمد ضياء الدين	
19	ضحايا الإقطاع	مصطفي كمال البدري	1955
20	المفتش العام	حلمي رفلة	1956
21	شباب امرأة	صلاح أبو سيف	
22	أرضنا الخضراء	أحمد ضياء الدين	
23	حسن ونعيمة	بركات	1959
24	صراع في النيل	عاطف سالم	
25	المليونير الفقير	حسن الصيفي	
26	صراع الأبطال	توفيق صالح	1962
27	المارد	سيد عيسي	1964
28	أدهم الشرقاوي	حسام الدين مصطفي	
29	الحرام	بركات	1965
30	العنب المر	فاروق عجرمة	
31	هارب من الأيام	حسام الدين مصطفي	
32	القاهرة 30	صلاح أبو سيف	1966
33	الزوجة الثانية		1967
34	الدخيل	نور الدمرداش	
35	جفت الأمطار	سيد عيسى	
36	البوسطجي	حسين كمال	1968
37	حكاية من بلدنا	حلمي حليم	
38	يوميات نائب في	توفيق صالح	

	الأرياف		1969
39	شيء من الخوف	حسين كمال	
40	الحب سنة 70	محمود ذو الفقار	
41	الأرض	يوسف شاهين	1970
42	حادثة شرف	شفيق شاميه	1971
43	الأضواء	حسين حلمي المهندس	1972
44	العصفور	يوسف شاهين	
45	النداهة	حسين كمال	1975
46	أفواه وأرانب	بركات	1977
47	شفيقة ومتولي	علي بدرخان	1978
48	رجب فوق صفيح ساخن	أحمد فؤاد	1979

	اسم الفيلم	المخرج	سنة الإنتاج
49	عنتر شايل سيفه	أحمد السبعاوي	1983
50	المتسول		
51	المغنواتي	سيد عيسي	
52	الهلفوت	سمير سيف	1985
53	الطوق والأسورة	خيري بشارة	1986
54	البريء	عاطف الطيب	
55	عصفور الشرق	يوسف فرنسيس	
56	فيش وتشبيه	عدلي يوسف	
57	سكة سفر	بشير الديك	1987
		عبد اللطيف	

58	صراع الأحفاد	زكي	1989
59	الذل	محمد النجار	1990
60	المواطن مصري	صلاح أبو سيف	1991
61	الفلاحين أهم	ناصر حسين	1992
62	كفر الطماعين	وصفي درويش	
63	ابن الجبل	محمد مرزوق	
64	الفاس في الراس	وحيد مخيمر	
65	زيارة السيد الرئيس	منير راضي	1994
66	الإرهابي	نادر جلال	
67	مبروك وبلبل	ساندرا نشأت	1998
68	صعيدي في الجامعة الأمريكية	سعيد حامد	
69	الواد محروس بتاع الوزير	نادر جلال	1999
70	محامي خلع	محمد ياسين	2002
71	فلاح في الكونجرس	فهمي الشرقاوي	
72	عسكر في المعسكر	محمد ياسين	2003
73	أريد خلعًا	أحمد عواض	2005
74	خريف آدم	محمد كامل القليوبي	
75	بوحه	رامي الإمام	
76	في محطة مصر	أحمد جلال	2006
77	الحب كده	أكرم فريد	2007
78	عصافير النيل	مجدي محمد علي	2010

عن ثنائية القهر/ التمرد

Haddad

عن ثنائية القهر/التمرد
في أفلام المخرج

عاطف الطيب

رؤية نقدية في أسلوبه السينمائي

حسن حداد

أنجز هذا الكتاب في الفترة ما بين
أغسطس 1995 وديسمبر 1995

الطبعة الأولى - مارس 2000

من مطبوعات
مهرجان السينما العربية الأول ـ
البحرين مارس 2000

طبع بالمطبعة الحكومية ـ
وزارة شئون مجلس الوزراء والإعلام

إهداء

إلي ليلى ....

غموض البياض

ووضوح السينما

حسن حداد

تقديم

فجأة ، وبدون مقدمات.. مات عاطف الطيب.. ورحل عن عالمنا، فارس من بين أهم فرسان السينما المصرية الجديدة.. فارس أخذ على عاتقه ـ مع قلة من رفاقه ـ تحرير السينما المصرية من قوالب التقاليد البالية، والخروج إلى آفاق فنية رحبة.

كانت فعلاً .. حقيقة صعبة من أن نكتشف فجأة ، بأننا فقدنا فناناً كبيراً كعاطف الطيب ، فالكل أجمع بأنها خسارة فادحة للسينما المصرية وللفن الجيد والجاد في كل مكان.

إذن .. لندع الذاكرة تعود بنا إلى الوراء ، ونتذكر أول مشاهدة لنا لفيلمه (سواق الأتوبيس) ، هذا الفيلم الذي كان بحق مفاجأة للجميع .. حيث كان بمثابة البشارة الأولى لوجود فن قادر على محاربة الاستهلاك في السينما المصرية ، وبالتالي اعتباره الانطلاقة الجماهيرية الحقيقية التي أعلنت للجميع عن وجود سينما مغايرة ، وعرَّفت بالسينما المصرية الجديدة ، هذه السينما التي قامت على أكتاف سينمائيين مغامرين ، أمثال محمد خان وخيري بشارة وداود عبد السيد وغيرهم ، إضافة إلى عاطف الطيب.

وكأن الطيب يعرف بأنه لا يملك من العمر إلا القليل ، لذلك كان أغزر مخرجي جيله .. وقدم ، في أقل من خمسة عشر عاماً ، واحداً وعشرين فيلماً سينمائياً .. وجميعها أفلام تسعى إلى الصدق الفني وتتطرق إلى الواقع ، وتهتم بالمواضيع التي تعبر عن الإنسان البسيط ، وتناقش ذلك الواقع الصعب الذي يحيط بهذا الإنسان.

وعاطف الطيب ، صعيدي المولد ، بولاقي النشأة . أحب التمثيل منذ طفولته ، وبات يحلم بأن يكون نجماً في التمثيل . في المرحلة الإعدادية بدأ يرتاد دور السينما ، ولاحظ أثناء متابعته للأفلام ، أنه لا بد من وجود شخص يحرك هذا العمل ، ولم يفهم من هو ؟ أنقذه مدرس اللغة الإنجليزية بالمدرسة الثانوية ، حيث كان يحدثهم عن أهمية الفن في حياة المجتمع ، وعرف منه بأن المخرج يمثل العمود الفقري للفيلم السينمائي . عندها قرر عاطف الطيب أن يكون مخرجاً ، ومن ثم التحق بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة في عام 1967.

تخرج عاطف الطيب من المعهد العالي للسينما ـ قسم إخراج عام 1970. وعمل أثناء الدراسة مساعداً للإخراج مع مدحت بكير في فيلم (ثلاث وجوه للحب ـ 1969) ، وفيلم (دعوة للحياة ـ 1973) . كما عمل مساعداً للمونتاج مع كمال أبو العلا.

التحق ، بعد تخرجه ، بالجيش لأداء الخدمة العسكرية ، وقضى به الفترة العصيبة (1971 ـ 1975) ، والتي شهدت حرب أكتوبر 1973. وخلال الفترة التي قضاها بالجيش ، أخرج فيلماً قصيراً هو (جريدة الصباح ـ 1972) من إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة.

كانت فترة الجيش بالنسبة لعاطف الطيب فترة تكوين ذهني وفكري ، حيث تمكن خلالها من تكثيف مشاهداته للأفلام (بمعدل 4 أفلام يوميا) . كذلك شارك في العديد من نوادي السينما ، حيث المناقشات الفكرية والفنية حول الأفلام ، والتي أفادته كثيراً.

في نفس الفترة أيضاً ، كانت علاقته بالمخرج العبقري شادي عبد السلام ، الذي عمل معه كمساعد للإخراج في فيلم (جيوش الشمس 1973) ، الذي يتحدث عن حرب أكتوبر ، حيث استفاد كثيراً من هذه التجربة ، فقد كانت طريقة وأسلوب شادي يجذبانه . وبعد أن ترك الجيش ، عمل مساعداً للمخرج محمد بسيوني في فيلم (ابتسامة واحدة لا تكفي ـ 1977). ثم أخرج عاطف الطيب فيلماً قصيراً من إنتاج المركز التجريبي هو (المقايضة ـ 1978) . عمل ، بعد ذلك ، مساعداً للمخرج يوسف شاهين في فيلم (إسكندرية ليه ـ 1979) . وقد أفاده العمل مع هذا المخرج الكبير بشكل كبير . كما عمل مساعداً للمخرج محمد شبل في فيلم (أنياب ـ 1981) .

إضافة إلى كل هذا ، فقد عمل عاطف الطيب أيضاً ، في عدد من الأفلام الأجنبية التي صورت في مصر ، حيث عمل مساعداً للمخرج لويس جيلبرت في فيلم (الجاسوس الذي أحبني) ، ومع المخرج جون جيلر من في فيلم (جريمة على النيل) ، ومع المخرج مايكل بنويل في فيلم (الصحوة) ، ومع المخرج فيليب ليلوك في فيلم (توت عنخ آمون) ، ومع المخرج فرانكلين شافنر في فيلم (أبو الهول). وقد كانت هذه التجربة مفيدة جداً لعاطف الطيب ، خاصة فيما يتعلق بالإعداد اليومي للعمل ، والدقة المتناهية التي يدرسون بها كل شيء ، حتى أدق التفاصيل الثانوية .

الفصل الأول

أفلام عاطف الطيب

نقد وتحليل

1ـ الغيرة القاتلة ـ 1981

سيناريو وحوار: وصفي درويش (عن عطيل لشكسبير) ـ تصوير: سعيد شيمي ـ موسيقى: ميشيل المصري ـ مونتاج: نادية شكري ـ إنتاج: أبيدوس فيلم ـ تمثيل: نور الشريف + نورا + يحيى الفخراني + سعاد نصر .

هذا الفيلم هو باكورة أفلام المخرج ، إلا أنه لم يعرض جماهيرياً إلا بعد عرض فيلمه الثاني . والفكرة الأساسية لفيلم (الغيرة القاتلة) مأخوذة عن مسرحية عطيل لشكسبير ، والتي تدور ـ كما هو معروف ـ حول طبيعة الغيرة ومن ثم بروز بذور الشك لدى صاحبها . والغيرة المعنية هنا ، هي الغيرة اللاطبيعية التي تقود الإنسان إلى حدود التدمير العاطفي والجسدي.

وفي فيلم عاطف الطيب هذا ، يقوم نور الشريف بدور عطيل ونورا بدور زوجته ديدمونه ويحيى الفخراني بدور ياجو ، إلا أن الفيلم يصور الغيرة القاتلة بين نور ويحيى ، أكثر مما يصورها بين نور ونورا . أي أن الثلاثي في مسرحية شكسبير هو نفسه في فيلم عاطف الطيب ، إلا أن العلاقات فيما بينهم قد تغيرت ، لتصبح الغيرة بين الزوج والصديق . لذلك بدت صورة عطيل (الزوج) مهلهلة إلى حد السذاجة ، وصورة ياجو (الصديق) متدفقة بالشر إلى حد الصورة الثأرية . هذا إضافة إلى أن السيناريست (وصفي درويش) قد تغافل عن تقديم المبررات المنطقية للغيرة وللحقد الدفين الذي يختزنه الصديق تجاه الزوج (صديقه) ، والذي يملي عليه طوال الفيلم بأن يسلك سلوكاً مضاداً لشخصية صديقه ، فارضاً صورة الشر منذ البداية .

والفيلم في شكله الدرامي هذا ، لا يخرج عن نطاق السينما التقليدية المصرية ، فهو يسعى لعناصر الجذب الجماهيري ، كما أنه لا يمس الأزمات الحقيقية للمجتمع إلا مساً سطحياً . وبالرغم من أن فيلم (الغيرة القاتلة) قد أخفق بسبب ضعف السيناريو الذي استند عليه ، إلا أنه يتميز في عناصر صناعته السينمائية ، من تصوير ومونتاج وغيرها ، فالفيلم متقن إلى حد ما ومحبوك في صنعته الفنية والتقنية . هذا إضافة إلى أنه تميز بإيقاع سريع وحيوي تتقاطع فيه الخيوط الدرامية وتتوازن . كما احتوى الفيلم على لقطات ونقلات عديدة متناثرة ذات استعارات سينمائية ودلالات رمزية موفقة . ولا يمكن أن نغفل ذلك الريبورتاج السينمائي الذي نجح في تنفيذه المخرج مع المونتير ، وذلك عندما قدما لنا في المقدمة ، وفي لقطات سريعة ،

شرحاً بالصور الفوتوغرافية فقط تاريخ العلاقة بين الصديقين منذ الصغر .

مجلة البحرين

21/4/1993

2ـ سواق الأتوبيس ـ 1982

سيناريو وحوار : بشير الديك ـ قصة : محمد خان ـ تصوير : سعيد شيمي ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : كمال بكير ـ إنتاج : هادس للإنتاج والتوزيع ـ تمثيل : نور الشريف + ميرفت أمين + عماد حمدي + صفاء السبع + نبيلة السيد + وحيد سيف .

يتناول فيلم (سواق الأتوبيس) ذلك التفكك الأسري والتفسخ الأخلاقي إزاء التغير المفاجئ في العلاقات الاجتماعية في عصر الانفتاح . والفيلم لا يعتبر من أهم أفلام الانفتاح فحسب ، وإنما يعد علامة بارزة في تاريخ السينما المصرية . ويكفي أنه اختير من بين أهم عشرة أفلام قدمتها السينما المصرية على مدى تاريخها الطويل . هذا إضافة إلى حصوله على عدة جوائز ، أهمها جائزة التمثيل الذهبية لنور الشريف في مهرجان نيودلهي السينمائي الدولي .

يبدأ الفيلم بمشهد استهلالي ، يظهر فيه سواق الأتوبيس حسن (نور الشريف) ، وهو يتنبه لحادثة سرقة في الأتوبيس ، فيهم بمطاردة اللص ، ولكنه يتوقف لحظة ويتابع السير بلا مبالاة ، تماماً مثل الآخرين . ونهاية الفيلم ـ أيضاً ـ تكون بمشهد مشابه لحادثة مشابهة ، إنما موقف حسن يتغير هنا ، ويصبح أكثر جرأة وضراوة ، إذ يقفز من مقعده ليطارد اللص حتى يقبض عليه . وبكل الألم والمرارة والغيظ الذي يعتمل في داخله ، ينهال على اللص باللكمات وهو يلعنه ويلعن الآخرين ، في صيحة غضب مدوية . ترى ماذا حدث لحسن من تغيرات ما بين الحادثتين ؟ ففعل السرقة واحد .. هذا ما ستجيب عليه أحداث الفيلم ما بين الحادثتين .

في فيلم (سواق الأتوبيس) نحن أمام شخصية ندر تناولها في السينما المصرية من قبل . فحسن شاب أنضجته أربع حروب خاضها بالتوالي ، حرب اليمن وحرب 67 ثم حرب الاستنزاف وحرب 73 . وبالتالي فهو شاب عاش أجمل سنوات عمره بين البارود والنار يواجه الخطر في كل لحظة . وبعد عودته إلى أهله ، كان عليه أن يخوض حرباً أخرى حياتية .

إنه الآن متزوج من الفتاة التي أحبها وأحبته (ميرفت أمين) ، بالرغم من معارضة والدتها . وكانا قد تعاونا لتوفير حياة سعيدة مع ابنهما . لكن .. هل انتهت المعارك بالنسبة لحسن ؟ لا .. فهناك أشرس معركة قدر لحسن أن يخوضها .. إنها معركة أسرية تدور بينه وبين أخواته البنات وأزواجهن . فورشة الأخشاب الخاصة بوالده الحاج سلطان (عماد حمدي) على وشك البيع في المزاد العلني ، فالكل يريد

الإصطياد في الماء العكر ، حتى زوجة حسن . صحيح بأنه ينجح في تدبير المبلغ المطلوب لمنع البيع ، بعد كفاح مرير مع الجميع وبمساعدة رفاقه في الحرب ، إلا أن ذلك لا يتم إلا بعد فوات الأوان .. أي بعد وفاة الوالد .

هذا ما حدث بين حادثتي السرقة ، صراع شخصي للمحافظة على القيم الأخلاقية والتقاليد الإجتماعية الأصيلة ، ومحاربة ما أفرزته مرحلة الإنفتاح من قيم إستهلاكية . وهذا ما جعل حسن يتحول الى إنسان إيجابي عندما يرى حادثة السرقة في نهاية الفيلم ، حيث يطارد اللص هذه المرة ، ويصرخ في المتفرج ليقول بأن التفسخ والفساد الإجتماعي الذي يعيشه المجتمع هو نتاج سلبيتنا جميعاً .

إن المعركة الإجتماعية التي خاضها حسن قد حققت إنتصاراً رئيسياً ، حيث إكتشف حسن فرسان المعسكر الآخر .. معسكر الشرفاء ، أخته المتعلمة وزوجها المثقف ، زميل العمل الكمساري المهذب والإنسان ، وبقية رفاق الحرب القدامى ، والذين تشتتوا كل منهم في مكان يبحث عن رزقه . إنما حين إلتقوا جمعتهم الذكريات في مشهد بالغ الرقة والشفافية مشهد يتجمع فيه رفاق السلاح في نزهة خلوية عند سفح الهرم في ليلة قمرية وصدى أغنية قديمة لعبد الحليم حافظ تتردد من مذياع السيارة حتى تتلاشى تدريجياً ، وليبدأ توزيع جديد لنشيد بلادي في إيقاع حزين .. فهم جيل من الشباب أعطى وضحى وعاش لحظات البطولة والإنكسار ، وجمعهم المعدن الأصيل ، الرجولة والشهامة . كما إكتشف حسن في معسكر الشرفاء فارساً قديماً ومقاتلاً عنيداً آخراً ، لم تتح له ظروف الحياة ومتطلباتها منذ زمن أن يختبر معدنه وصلابته .. إنه حسن نفسه ، حيث يتحول من بطل سلبي لامبال في بداية الفيلم الى بطل إيجابي يحارب السلبية المتفشية في المجتمع في نهاية الفيلم .

إن سر نجاح فيلم (سواق الأتوبيس) هو أنه يحدثنا عن الأشياء العادية التي يتصور البعض بأنها ليست موضوعاً للسينما . ثم أن الفيلم قد تحدث عنها بمرارة وبوعي وصدق وحرارة ، دون الوقوع في المباشرة . لذلك فإننا نظل مشدودين في متابعة الأحداث حتى النهاية . وقد لا يختلف إثنان على أننا أمام فيلم ينتقد بقوة ذلك الخراب الذي حل بالإنسان المصري العادي في عصر الإنفتاح ، لكن أليس بغريب من أن كلمة الإنفتاح لم ترد في حوار الفيلم ولو لمرة واحدة . وهذا ـ بالطبع ـ دليل واضح على أن الفيلم قد تحاشى جاهداً تقديم مواعظ وخطب رنانة ومباشرة عن الشرف والأمانة والوطنية . وعلى العكس من غالبية الأفلام التي تناولت مرحلة الإنفتاح ، ففيلم (سواق الأتوبيس) لم يبذل المجهود المعتاد في إبتكار أحداث كبيرة أو أشخاص ذوي شأن ، بل صب كل الإهتمام في تأمل التطورات والتغيرات

الدقيقة في الأخلاقيات والمشاعر ، وكذلك الروابط العائلية والآثار النفسية المترتبة منها . وكم هو صعب حقاً الإبداع في هذه المنطقة الوعرة .

وفي ختام حديثنا عن (سواق الأتوبيس) لابد من الإشارة الى أنه ـ إضافة الى السيناريو المتميز والطليعي ـ قد توفرت للفيلم كافة الإمكانيات الفنية والتقنية حتى يظهر بهذا المستوى الفني المتميز .

مجلة البحرين

28/10/1992

3 ـ التخشيبة ـ 1984

تأليف : وحيد حامد ـ تصوير : سعيد شيمي ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : مصطفى ناجي ـ إنتاج : جلال زهرة ـ تمثيل : نبيلة عبيد + أحمد زكي + حمدي الوزير + سعيد عبد الغني .

(التخشيبة) هو الفيلم الثالث في مشوار عاطف الطيب السينمائي . ولأنه كذلك ، فقد كان التساؤل المطروح في الوسط الفني .. ما الذي سيقدمه هذا المخرج الشاب بعد ذلك النجاح الذي المدوي الذي حظي به فيلمه السابق (سواق الأتوبيس) ، ومن الطبيعي في أن النجاح قد يكون ـ في الغالب ـ دافعاً للتردد والحيرة قبل إتخاذ الخطوة التالية ، فبعد النجاح هناك الرغبة في الحفاظ على المستوى الفني وتأكيد الثقة ، وفي أحيان كثيرة يتحول هذا النجاح الى لعنة . فقد كان تحدياً كبيراً لعاطف الطيب ، حيث أنه لم يستسلم لذلك التردد والحيرة ، وقدم (التخشيبة) . هذا بالرغم من أن هذا الفيلم قد جاء أقل مستوى من فيلم (سواق الأتوبيس) ، وكان المأخذ أساساً على السيناريو .

يقول الطيب ، في هذا الصدد : ... تحمست »للتخشيبة« وإنتهى عام الحيرة ، وعدت للعمل بحب كما بدأت .. وكم أتمنى ألا يعقد النقاد أو الجمهور مقارنة بين »سواق الأتوبيس« وكل فيلم جديد لي .. لأن كل فيلم يعبر عن مرحلة يعيشها المخرج والكاتب .. وكل فيلم له مقاييسه وظروفه وكل ما أتمناه أن يحاسبوني على مدى إرتباط أعمالي بالواقع ومدى تعبير الكاميرا وحركات الممثلين عن الموضوع الذي يطرحه الفيلم . وأعتقد بأن »التخشيبة« قد توافرت فيه هذه العناصر ... .

يحكي فيلم (التخشيبة) عن الطبيبة (نبيلة عبيد) التي تجد نفسها متورطة في تهمة لا أساس لها من الصحة ، إنطلاقاً من حادث سيارة بسيط جر عليها مصائب لم تتوقعها تماماً . لذلك تمضي أيامها بين أقسام الشرطة وأجهزة الأمن وغرف المستشفيات ، منتظرة أن ينجح محاميها (أحمد زكي) في إثبات براءتها . وفي هذه الأيام العصيبة ، تشهد الطبيبة تهاوي القيم الإجتماعية والمباديء الإنسانية من حولها ، فنراها تندفع للإنتقام من الرجل سبب الفضيحة (حمدي الوزير) .

الفيلم في نصفه الأول ذو إيقاع سريع موحٍ ومناسب للتفاصيل التي تتعرض بالنقد للإجراءات الروتينية التي تتعرض لها الطبيبة داخل قسم الشرطة وخارجه . فقد تبدت مهارة السيناريست وحيد حامد في تجميعه لأغرب مواد القانون والإجراءات الحكومية ليصنع منها ما يشبه

بيت العنكبوت الذي يلتف حول الضحية ليزهق أنفاسها . كما نجح السيناريو في الإحتفاظ بعنصر التشويق في بناء الأحداث ، فكان النصف الأول من الفيلم مغلفاً بالغموض والتوتر . فالفيلم لا ينفي ولا يؤكد ما إذا كانت الطبيبة بريئة أم مذنبة ، إنما يدع المتفرج يلهث وراء الأحداث . إن المتفرج هنا ، يبدو مشوشاً ، تماماً كالطبيبة والمحامي . ولكن في سبيل تحقيق هذا الهدف ، فقد ضحى السيناريست بالتعمق في جزئيات هامة ، كأن يقترب مثلاً من معانات المحجوزين داخل التخشيبة ، فهناك بالقطع نماذج إنسانية تستحق التوقف عندها . كما أنه ضحى بالتعمق في موقف المجتمع من إنسانة تجد نفسها فجأة متهمة في سمعتها وشرفها . وإكتفى فقط برسم تلك الشخصيات الثانوية السطحية التي تعلن موقفها الإجتماعي من الضحية بشكل متسرع ودون أية مبررات منطقية . وكأن السيناريست قد تعمد بأن يلغي كل هذه الشخصيات من حول بطلته ، حتى تواجه مصيرها بمفردها . كما أن الفيلم قد وقع في الخلط بين قضيتين ، الأولى نقد هذه الإجراءات ، والثانية المطالبة بوضع خاص لهذه المرأة بحكم مهنتها كطبيبة متعلمة و»بنت ناس« . وهذا مما جعل الفيلم يفقد أرضيته الإجتماعية ليتحول الى قضية خاصة وفردية . ويتأكد ذلك في النصف الثاني من الفيلم ، حيث أصبحت تلك الإجراءات التي أدانها الفيلم في نصفه الأول ، إجراءات سليمة وضرورية بالرغم من تعقيدها .

لقد كان على الفيلم التركيز أكثر على سوء المعاملة داخل أقسام الشرطة ، وعدم الإهتمام في توفير الأماكن اللائقة بالبشر اللذين تلقى بهم الظروف داخل حجرات الحجز الكئيبة ، ويقعون تحت رحمة مسؤولين يتلذذون بإستعراض عضلاتهم وسلطاتهم .

أما الفيلم في الربع ساعة الأخيرة منه ، فقد تحول الى فيلم بوليسي مثير ، يؤكد المنطق الفردي . خصوصاً النهاية التي جاءت غير مقنعة ، بل إنها ـ في تصورنا ـ جاءت لتلبي رغبة الجمهور العريض في رؤية الشر وهو ينال عقابه ، ولكنها درامياً قد أضرت بالفيلم كثيراً وبدت مفتعلة .

بالنسبة للإخراج ، فقد تميز أسلوب عاطف الطيب بالبساطة الشديدة في إختيار زوايا التصوير واللقطات حتى لا تكاد تشعر بوجود المخرج . فقد إنسجم أسلوب المخرج هنا مع أسلوب السيناريست وتوحدا معاً ، فإختلطت رؤية المخرج وإحساسه الفني بالروح الدرامية للشخصيات الرئيسية والثانوية . إلا أن هذا الإنسجام لم يمنع في أننا لمسنا نوعاً من التكنيك الجيد ، فالمونتاج المتناغم والمنسجم مع روح الأحداث ، وزوايا التصوير والكوادر الفنية الموفقة ، والأداء التمثيلي الجيد من أبطال الفيلم ، كلها أمور ساهمت كثيراً في نجاح الفيلم

وإرتفاع مستواه الفني .

مجلة البحرين
25/12/1991

4 ـ الحب فوق هضبة الهرم ـ 1984

سيناريو وحوار : مصطفى محرم ـ قصة : نجيب محفوظ ـ تصوير : سعيد شيمي ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : هاني مهنى ـ إنتاج : عبد العظيم الزغبي ـ تمثيل : آثار الحكيم + أحمد زكي + أحمد راتب + حنان سليمان + نجاح الموجي + حنان شوقي .

يناقش فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) مشاكل الشباب المصري في الثمانينات ، وبالتحديد شباب الطبقة المتوسطة ، الذين يعيشون أزمات هذا العصر .. أزمات مثل السكن والعادات والتقاليد ، كما يناقش موضوعاً حساساً جداً يعاني منه الشباب العربي بشكل خاص ، ألا وهو موضوع الجنس .

يقدم سيناريو الفيلم ، الذي كتبه مصطفى محرم ، شخصيات واقعية جداً في المجتمع ، فنحن أمام عليّ (أحمد زكي) شاب في الثامنة والعشرين من عمره ، تخرج من كلية الحقوق وعين في إدارة من إدارات الدولة لكي لا يعمل شيئاً ، لذلك نجده يمضي الوقت بالتسكع في الشوارع ، راتبه الشهري ضئيل لا يسمح له بالتفكير في الزواج في هذا الزمن الرديء ، عاجز عن حل مشكلته الحيوية ، لذلك يلجأ الى العلماء ورجال الفكر لحلها ، لعله يجد عندهم الحل . أما الشخصية الرئيسية الثانية ، فهي رجاء (آثار الحكيم) البنت المثقفة ذات الشخصية القوية ، والتي تربت على تحمل المسؤولية وحب القرار . ترتبط بعلاقة حب مع عليّ ويتفقان على الزواج ، لكن الظروف والتقاليد تحاصرهما من كل جانب . لدرجة أنهما يجدان صعوبة للإختلاء بنفسهما حتى بعد زواجهما ، لينتهي بهما المطاف في السجن .

وهناك أيضاً نهى (حنان سليمان) شقيقة عليّ الطالبة في الجامعة ، والتي تتزوج من سباك (نجاح الموجي) بعد نقاش بين أفراد الأسرة ، نتيجة ذلك الفارق الإجتماعي والثقافي بين الإثنين ، ولكنهم في النهاية يقبلون بهذا الزواج كأمر واقع نتيجة المتغيرات الإقتصادية والمعيشية في ظل مجتمع الإنفتاح . أما أبو العزايم (أحمد راتب) صديق عليّ ، فهو يلجأ الى إمرأة تكبره سناً ، يبيعها نفسه في مقابل ثروتها ومسكنها الفاخر ، ويحاول إقناع عليّ بسلك نفس الطريقة ، بدلاً من التسكع في الشوارع للبحث عن الأنثى . هذا إضافة الى الكثير من الشخصيات التي أعطت إيحاءات للوضع المأساوي الصعب في مجتمع الثمانينات .

ولكن ، بالرغم من كل هذه الأفكار والشخصيات التي طرحها الفيلم

، فهو لم يقدم جديداً في المعالجة الدرامية وبدا تقليدياً في تركيبته وكتابته للسيناريو ، وبسيطاً في تكويناته الجمالية للصورة . وكان إعتماد السيناريو على الحوار بشكل كبير في توصيل أفكار الفيلم ، وأعني الحوار الزائد في كثير من المشاهد . صحيح بأن هناك جهداً مبذولاً في إخراج الكاميرا من الأستوديو والنزول بها في شوارع القاهرة ، بإدارة المبدع سعيد شيمي ، خصوصاً الكاميرا المحمولة التي أضفت نوعاً من الحركة على المشاهد . إلا أن كل هذا لم يمنع الفيلم من الوقوع في الدراما التقليدية .

مجلة البحرين
14/3/1990

5 ـ الزمار ـ 1985

سيناريو : رفيق الصبان + عبد الرحيم منصور ـ حوار : عبد الرحيم منصور ـ تصوير : محمود عبد السميع ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : بليغ حمدي ـ مناظر : رشدي حامد ـ إنتاج : أفلام رانيا ـ تمثيل : نور الشريف + بوسي + صلاح السعدني + محسنة توفيق + توفيق الدقن + نعيمة الصغير + أحمد بدير .

يقدم لنا فيلم (الزمار) جزءاً من حياة الزمار حسن (نور الشريف) ، ذلك الشاب المطارد والمتنقل من قرية الى قرية من قرى الصعيد ، بحثاً عن الأمان والإستقرار ، ولا تتبين لنا مشكلة حسن ، إلا عندما يستقر به المقام في قرية »العرابة« بائعاً في بقالة . إنه من الشباب الطموح المغضوب عليهم من قبل السلطة . كان يوماً طالباً في الجامعة ، غاضباً على أوضاع بلا منطق ، وكان يريد أن يفتح الأبواب للشمس والحقيقة . كون بكلية الهندسة فريقاً للتمثيل وإختار له منذ البداية مسرحية مشحونة بالإدانة والتعرية للزيف والزائفين ، لكن السلطة لم يعجبها هذا العرض المسرحي فأوقفته ، وإنتهى الأمر بحسن معتقلاً ثم مطارداً من غير جريمة .. جريمته الوحيدة هي أنه لا يخفي في داخله ألم الناس ومشاكلهم ، لا يستطيع السكوت على هول ما يراه . فهو ينتقل من قرية الى قرية ، ليس بحثاً عن حقيقة أو عن زمن آخر ، إنما بحثاً عن الإنسان . وهو إيضاً من الواثقين منشدي الحكمة ، الحياة عنده مواجهة وهجوم على الخنوع والإستسلام ، هجوم على كل أنواع الفساد في كل مكان .

إذن ، نحن هنا ، أمام بطل إيجابي ثائر ورومانسي متطهر . فالقرية الظالمة تحاول أن تحد من إنطلاقته نحو الحقيقة ، ولكنه رغم كل الإغراءات يقف وحيداً مقاوماً ولا يسمع لصوت الشر ، زاهداً من أجل الحقيقة ، لابساً كفنه بإنتظار الشهادة ، ولذلك تنتهي به أحداث الفيلم مذبوحاً . ليقدم لنا الفيلم نهاية سياسية متشائمة مفرطة في المباشرة والسذاجة ، وهي مقولة »هذا هو قدر من يتصدى للفساد في كل مكان« .

إن (الزمار) كفيلم ، يقدم موقفاً فكرياً ثائراً ، أكثر من تقديمه لحكاية ، فالسيناريو يبني أغلب أحداثه على الحالة الإقتصادية والسياسية لمجتمع القرية بكل فئاته .. المأمور ، العمدة ، نائب المنطقة ، أصحاب السلطة والرموز المضادة لها من الفلاحين والعمال الباحثين عن لقمة العيش . فمشروع المياه يخضعهم تحت شروط

قاسية ومجحفة يمليها عليهم القائمون على هذا المشروع ، الذين يتبادلون المصالح والمنفعة الشخصية على حساب المشروع ومواصفاته وتكاليفه .

هذا إضافة الى أن السيناريو قد تطرق الى تفرعات جانبية أخرى ، هدفها تسليط الضوء على حالة عامة تجسدت في مفاهيم الناس والعلاقات الهامة والبنية الإجتماعية والمعيشية لمجتمع الصعيد . وهي نفس الحالة المزرية التي يرفضها بطل الفيلم (الثائر الرومانسي) . حيث نراه يحاول ، من خلال علاقاته المباشرة بأهالي القرية ، توعيتهم وبث روح الحب فيهم وحثهم على الرفض والثورة .

يبقى أن نقول ، بأن كل ما ذكرناه يحسب لصالح الفيلم بالطبع ، لولا أن الفيلم قدم كل هذه المعاني والأفكار النبيلة في قالب فني مباشر ، ساهم كثيراً في هبوط مستواه الفني .

مجلة البحرين
18/3/1992

6 ـ ملف في الآداب ـ 1986

تأليف : وحيد حامد ـ تصوير : سعيد شيمي ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : عمار الشريعي ـ إنتاج : أبيدوس فيلم ـ تمثيل : مديحة كامل + فريد شوقي + صلاح السعدني + ألفت إمام + أحمد بدير .

في فيلم (ملف في الآداب) ، وهو ثالث تعاون بين عاطف الطيب والسيناريست وحيد حامد (التخشيبة ـ البريء) ،يواصل الإثنان البحث في موضوعهما الأثير ، وهو الحد الفاصل بين جهاز الأمن كقوة لخدمة المواطن وتحقيق الأمان له ، وبين جهاز الأمن كأفراد وكروتين وكإجراءات تعيق تحقيق ذلك ، بل وتقلبه أحياناً الى قوة تمارس السلطة وتتلذذ بها .

ويأتي فيلم (ملف في الآداب) ليمثل حلقة جديدة من هذا التعاون ، حيث يجد المواطن العادي نفسه أمام سوء إستخدام السلطة متهماً ومهدور الكرامة في دهاليز مكاتب الأمن والمحاكم بدون وجه حق .

تدور قصة الفيلم حول عملية إتهام ثلاث فتيات ورجل ، بإدارة شبكة للدعارة ثم براءتهم من هذه التهمة . ربما تبدو هذه القصة بسيطة ، إلا أنها قضية شائكة ، فهذه البراءة التي حصلوا عليها لا تمنع في أن يكون لكل واحد منهم ملفاً عند شرطة الآداب . أي أن البراءة القانونية شيء ، وصفاء السمعة الإجتماعية وإستمرار إتهام المجتمع الذي سيظل سيفاً مسلطاً على رقاب الأبرياء الى ما لا نهاية شيء آخر . وبالتالي فالموضوع خطير وليس هيناً على الإطلاق .

لقد جعل الفيلم المتفرج في حالة من الغيظ والإستفزاز ، إستمرت فترة ليست بالقصيرة ، حتى بعد إنتهاء مشاهدته للفيلم . وهذا بالطبع دليل واضح على صدق الفيلم ونجاحه في توصيل هذا الصدق الى المتفرج . فالشعور بالغيظ هي أيضاً حالة إيجابية مفترضة في حالة مشاهدة أي فيلم جاد . وبالتالي ، كان أمام عاطف الطيب موضوعاً يحمل فكرة جديدة وقوية ، حاول جاهداً توفير كافة الظروف لتوصيلها للمتفرج . أما السيناريو فقد كان متسرعاً ومتناسياً أحياناً إيجاد مبررات لتصرفات شخصياته . فمثلاً لم يكن مقنعاً ولا منطقياً ، ذلك التحول في شخصية الضابط المتحمس والأمين في عمله ، كما ظهر في بداية الفيلم ، الى ضابط يحمل شهوة جامحة لتعويض هزيمة سابقة ، بأن يلفق الأكاذيب ويزور أقوال المتهمين ويهددهم بالفضيحة في مقابل توقيعهم على ما يريد . ولم يتوقف السيناريو بالتأمل والتحليل لما حدث للضابط وظروف عمله بعد فشله ذاك ، كما

لم يوضح المراحل التي مر بها هذا الضابط ، من إنكسار وهزيمة ، ورد فعله من الحدث الذي بينته مقدمة الفيلم .

لقد كان واضحاً بأن الفيلم كان يتعجل الوصول الى النتيجة المثيرة للمتفرج . وبنفس التعجل ، يقفز بنا الفيلم الى مشهد المحاكمة ، دون المرور على الآثار النفسية والإجتماعية الجانبية والهامة التي لحقت بعائلات المتهمات في قضية الدعارة ، حيث لم يوضح تأثير هذه القضية الأخلاقية على المحيط الإجتماعي لتلك الشخصيات . علماً بأن الفرصة كانت مواتية لتوضيح هذا الموقف من المجتمع ، بدلاً من الإكتفاء بحوار مباشر جاء على لسان المتهمات في مشهد المحكمة الحماسي والذي يحمل طابع المباشرة الفنية .

وربما هناك من يقول ، بأن رسالة الفيلم قد وصلت الى المتفرج . وهذا صحيح ، إلا أنها لم تصل بلغة الصورة ، أي الصورة المعبرة . فقد كان الحوار الكثيف مسيطراً وزائداً في أحيان كثيرة ، وهو الذي كان له الفضل الأكبر في التوصيل . مع إن هذا ، لا يمنع من القول بأن الفيلم جديد في طرحه الإجتماعي الجريء ، وإن السيناريو قد صيغ بحيث يستفز المتفرج ويجعله يرفض هذا الإستخفاف بمصائر الناس .

ومن المهم الإشارة الى أن عملية التلفيق والتجريم التي قام بها الضابط ، والتي ركز عليها السيناريو في هذا الفيلم ، تختلف إختلافاً كلياً عن الإضطهاد البوليسي من قمع وإرهاب وتعذيب . فالفيلم هنا تطرق الى سوء إستخدام القانون والذي يؤدي الى التجريم . وهذا بالطبع أخطر بكثير من تصوير الإضطهاد البوليسي ، حيث أن الفيلم يشير بإصبع الإتهام الى النظام القانوني نفسه وليس الى مجرد شريحة إجتماعية معارضة له . بل على العكس من ذلك ، فالتجريم القانوني هنا ، واقع على شخصيات هي من نتاج عامة الناس ، إن لم تكن من مؤيدي هذا القانون نفسه .. وهنا تكمن أهمية الفيلم فكرياً وفنياً .

يبقى هنا دور المخرج عاطف الطيب في إيصال هذا الفيلم الى المتفرج ، فعلاوة على إقتناعه بفكرة الفيلم الجريئة ، وهذا بالطبع يمثل شجاعة إجتماعية تحسب له كمخرج ، فقد أظهر إيمانه وتبنيه لهذه الفكرة بوسائله الفنية التي حققت إستفزازية المتفرج وتعاطفه مع شخصيات الفيلم . ولا يمكن نكران ذلك الجهد الفني المبذول من المخرج في الإحتفاظ بالنبض المتدفق والإيقاع السريع واللاهث للفيلم . أي أن المتفرج يلهث وراء مجموعة من المتهمين الأبرياء ، يعرف مسبقاً تلك المأساة التي سيتورطون فيها . وبالتالي نجح عاطف الطيب في الموازنة بدقة بين الإيقاع البوليسي للفيلم ، وبين إيقاعه كفيلم يحمل هدفاً فكريا إجتماعياً .

مجلة البحرين

21/4/1993

7 ـ البريء ـ 1985

تأليف : وحيد حامد ـ تصوير : سعيد شيمي ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : عمار الشريعي ـ مناظر : رشدي حامد ـ إنتاج : فيديو 2000 (سميرة أحمد + صفوت غطاس) ـ تمثيل : أحمد زكي + محمود عبد العزيز + إلهام شاهين + ممدوح عبد العليم + جميل راتب + صلاح قابيل + أحمد راتب .

يعتبر (البريء) من الأفلام الجريءة القليلة التي تناولت السلطة ونظام الحكم . فقد أثيرت حوله ضجة رقابية وإعلامية بسبب إعتراض الرقابة والحكومة المصرية على الكثير من مشاهده ، وبالتالي تأخر عرضه كثيراً .

يحكي الفيلم عن أحمد سبع الليل (أحمد زكي) الفلاح البسيط ، ويروي أدق التفاصيل عن حياته اليومية في الريف ، حيث يعيش هذا الفلاح مسالماً في قريته ، ملتحم بالأرض وهمومها ، مهتم بأهله وبمشاغله الحياتية المعيشية وإستمرارية الحياة . كل هذا قبل أن يطلب للخدمة العسكرية ، ويعين حارساً في معتقل سياسي بالصحراء . ويرى بنفسه أبناء الوطن يزجون في السجون . وعندما يسأل سبع الليل .. من هؤلاء المواطنين الذين يعاملون بهذه القسوة ؟ يأتيه الجواب .. بأنهم أعداء الوطن !! ولأنه مفروض عليه بأن يحمي الوطن فعليه أن يكون شرساً في معاملته لهؤلاء . وبذلك يتحول سبع الليل الى جلاد لنخبة من أدباء ومثقفين مصريين .. ويكون كلباً من كلاب الضابط شركس (محمود عبد العزيز) هذا العسكري السادي الذي يتلذذ بتعذيب المعتقلين بوحشية .

وفي يوم يصل فوج جديد من المعتقلين ، ليجد هذا الفلاح البسيط نفسه مضطراً لتعذيب إبن قريته ورفيق صباه حسين (ممدوح عبد العليم) . هنا يبدأ سبع الليل في التشكيك فيما يقوم به ، حيث لا يمكن أن يكون حسين عدواً للوطن !! هكذا يلح الهاجس عند سبع الليل . فيرفض تنفيذ أوامر الضابط ، لدرجة أنه يفضل أن يسجن مع صديقة حسين في زنزانة واحدة . وتصل الأمور لذروتها ، عندما يموت حسين من جراء التعذيب أمام ناظريه . وإنتقاماً لصديقه ولمجمل المعتقلين الأبرياء ، يتناول سبع الليل بندقيته الرشاش وهو أعلى برج المراقبة ويصوب على كل حراس المعتقل في غضب وتحدي . وبعد أن يقضي على الفساد (هكذا يعتقد) ، يتناول سبع الليل نايه الذي كان قد أمر برميه سابقاً ، ويبدأ في العزف عليه ، لولا أن رصاصة تنطلق من بندقية »بريء« آخر ترديه قتيلاً . لينتهي الفيلم بـالبريء الجديد وهو

يسير بفخر مبتعداً بين جثث الجنود ، معتقداً بأنه قد قام بواجبه تجاه الوطن .

عند الحديث عن فيلم (البريء) ، لا بد لنا من التوقف كثيراً أمام أداء أحمد زكي كفنان كبير يمتلك طاقات تمثيلية عبقرية ، تشكل إختياراته لأدواره عاملاً مهماً في تألقه الفني . ففيلم (البريء) هو فيلم أحمد زكي بحق . وهذا ـ طبعاً ـ ليس إنتقاصاً من تميز فيلم جريء عميق الدلالة قوي الإخراج ، وإنما هي حقيقة واضحة تؤكد بأن الفيلم ينتمي الى أحمد زكي في جوانب كثيرة . فشخصية سبع الليل أداها هذا الفنان ببساطة وصلت أحياناً الى حد السذاجة التي يحتاجها الدور فعلاً ، ولم يتخل عنها لحظة واحدة . إننا نشعر بأن أحمد زكي لا يمثل وإنما يقدم جانباً من شخصية موجودة في أعماقه ولم تلوثها المدنية بعد . وأكاد أقول بأن عبقرية هذا الفنان هي التي جعلت من سبع الليل شخصية تتجاوز مرحلة السكون وتتحول من مجرد كلمات على الورق الى نبض حار متدفق ومؤثر ، حيث جاء ذلك بأسلوب بسيط ومتمكن في الأداء يعتمد اللمحة بدلاً من الكلمة وعلى الحركة عوضاً عن الصراخ الزاعق .

إن ما سبق ، ليس إلا وسيلة للوصول الى حقيقة واحدة ، وهي أن أداء أحمد زكي كان هو الفيصل الحقيقي الذي جعلنا نصدق سبع الليل ، ونتابع معه خطوات مغامرته الكبيرة هذه . إنه بهذا الصدق في الأداء قد جعل المتفرج يتعاطف مع الشخصية الى درجة التماهي ، حيث أن المتفرج قد نسى أو تجاهل أن يفتش عن الأخطاء والسلبيات التي إحتواها الفيلم . بل إن هذا التماهي قد جعله لا يرى ما يمكن أن يخالف المنطق أحياناً . صحيح بأن فيلم (البريء) قد تناول موضوعاً خطيراً ومهماً ، إلا أن هذا التناول لم يتلائم وحساسية هذا الموضوع . فالمعالجة جاءت تقليدية وضاعت بين الميلودراما المؤثرة المصحوبة بالعنف ، وبين إطروحات الفن الملتزم والموضوع السياسي . لهذا جاء الفيلم ركيكاً في كتابته الدرامية ، معتمداً في نجاحه على فكرته الجريئة . إلا أنه يمكن الإشارة ، في أن السيناريو قد نجح في الخروج من إطار المعتقل ، عندما كانت الكاميرا في الريف مع سبع الليل ، تنقل لنا الخلفية الإجتماعية والحياتية لبطل الفيلم ، لكي تكون تصرفاته بعد ذلك كبرره ومنطقية . وفي المقابل ، لم ينجح السيناريو كثيراً في خروجه مع الضابط من المعتقل ، رغبة في إعطاء شخصيته عمقاً وبعداً نفسياً وإجتماعياً ، حيث لم يؤثر ذلك في شخصية الضابط ولم يبرر تصرفاته السادية .. بل كان من الأفضل الإستغناء عن هذه اللقطات ، طالما لم تؤد الغرض المطلوب منها .

مجلة البحرين
21/8/1991

8 ـ أبناء وقتلة ـ 1987

سيناريو وحوار : مصطفى محرم ـ قصة : إسماعيل ولي الدين ـ تصوير : عبد المنعم بهنسي ـ مونتاج : سلوى بكير ـ إنتاج : شذى فيلم ـ تمثيل : محمود عبد العزيز + نبيلة عبيد + مجدي وهبة + شريف منير + أحمد سلامة .

في فيلم (أبناء وقتلة ـ 1987) يتخلى عاطف الطيب عن الواقعية الجديدة التي قدمها في أفلامه السابقة ، ويقدم في هذا الفيلم موضوعاً ميلودرامياً تقليدياً . ويتحدث (أبناء وقتلة) عن عامل البار الإنتهازي الذي يسعى لتسلق السلم الإجتماعي ، ويستغل كل الفرص لتحقيق ذلك . ومن عامل بار ، يصبح أكبر تاجر سلاح . ويتم ذلك في فترة 30 عاماً ، منذ عام 1956 وحتى نهاية الثمانينات .

وعامل البار هذا ، وإسمه شيخون (محمود عبد العزيز) ، ومن خلال أول فرصة ، يقرر شراء البار من صاحبه الأجنبي ، بعد أزمة قناة السويس ، عندما يقرر الرحيل عن مصر . حيث يشعر شيخون بأنها فرصة عمره كي يمتلك البار ، ولكنه يعجز عن تدبير المال اللازم لشرائه . إلا أنه يجد الحل في زواجه من إحدى بنات الليل (نبيلة عبيد) اللاتي يترددن على البار . وفي ليلة الدخلة يسرق ذهب زوجته ويبيعها ، ومن ثم يشتري البار . وتتوتر العلاقة بين شيخون وزوجته ، إلا أنها تستمر معه لأنه كان يرضي غرائزها . ثم تنجب منه ولدين توأم ، ومع ذلك تظل متربصة له تنتظر لحظة الإنتقام منه . ويعطيها هو بدوره الفرصة عندما يأوي في البار أحد المطاردين من العدالة . حيث تشي به زوجته بمساعدة ضابط شرطة منحرف (مجدي وهبة) ، وتنجح الزوجة في الإنتقام من زوجها شيخون . ومن ثم تطلب الطلاق ، وتحصل عليه لتتزوج من ضابط الشرطة ، إلا أن هذا الزواج لايدوم طويلاً . بعد ذلك تتجه الزوجة للرقص وتنجح فيه ، وتصبح راقصة مشهورة ، في الفترة التي يخرج فيها شيخون من السجن بمناسبة أعياد الثورة وإفتتاح السد العالي مع بداية السبعينات . وبالتالي يطلب من مطلقته ولديه ليربيهما بمعرفته ، إلا أنها ترفض ، فيدبر لقتلها بواسطة أحد القتلة المأجورين ، وينجح في إبعاد الشبهات عن نفسه . ومن ثم يستعيد ولديه ويستولي على شقة طليقته وسيارتها وثروتها بالكامل .

ويبدأ شيخون مرحلة جديدة في حياته ، حيث يحول البار الى محل لبيع الأسلحة والذخائر ، يشارك فيه أحد تجار السلاح الكبار ، ويلجأ شيخون الى أساليب غير مشروعة في تهريب السلاح الى داخل البلاد ، ولأن شريكه يرفض هذا الإسلوب ، يزيحه من طريقه بنفس الطريقة

التي أزاح بها طليقته . وينجح شيخون في أن يصبح واحداً من أكبر تجار السلاح في مصر ، في نفس الوقت الذي يكبر فيه الولدان ، أحدهما يفشل في التعليم (شريف منير) فيكتفي بالوقوف مع والده في محل السلاح ، والثاني (أحمد سلامة) ينبغ في التعليم ويتخرج من كلية الإقتصاد ، ويتجه إتجاهاً دينياً متطرفاً ، ويقع في حب فتاة متدينة ، ويتقدم لخطبتها من أهلها ، لتكون المفاجأة الصاعقة لشيخون . حيث يكتشف بأنها إبنة الضابط الذي تزوج من طليقته ووشى به وأدخله السجن . وتكون المواجهة بين العائلتين ، لينتهي الفيلم بمذبحة بشعة .

في فيلم (أبناء وقتلة) نحن أمام سيناريو تقليدي ، ضعيف ومتذبذب في المستوى . حاول فيه (مصطفى محرم) المزج مابين المتغيرات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية وما يجري لشخصيات الفيلم ، إلا أنه لم ينجح في ذلك ، حيث أن هذه المتغيرات وجدت أم لم توجد ، فنحن أمام تركيبة ميلودرامية تقليدية ، لم تضف كثيراً الى الدراما . ربما يوجد بعض النجاحات في رسم بعض الشخصيات ، إلا أن هذا لم ينقذ الفيلم من الوقوع في السطحية .

أما بالنسبة للإخراج ، فهو عادي وتقليدي ، لم يضف أي جديد لمخرجه ، بل جاء نتيجة السيناريو الضعيف . والتصوير ـ بشكل عام ـ جاء تقليدياً أيضاً ، والتعبير بالصورة غير موجود تماماً . ليس هناك تكوينات جمالية للكادر ، بالرغم من وجود ديكور موفق يوحي بالفترات الزمنية التي تعرض لها الفيلم . مونتاج موفق أحياناً . وموسيقى تتناسب والجو العام للفيلم .

مجلة البحرين
15/11/95

9 ـ البدرون ـ 1987

تأليف : عبد الحي أديب ـ تصوير : سمير فرج ـ مونتاج : سلوى بكير ـ موسيقى : منير الوسيمي ـ إنتاج : أستوديو الفن ـ تمثيل : سناء جميل + جلال الشرقاوي + سهير رمزي + ممدوح عبد العليم + ليلى علوي .

يتناول فيلم (البدرون) موضوع الإنحراف نحو الرذيلة والفساد ، ودور الفقر في إنتشار هذا المرض الذي يهدد الكيان الإجتماعي ويدفع بالمجتمع نحو حافة الإنهيار . صحيح بأن الحكاية تحمل موضوعاً إجتماعياً هاماً ، إلا أن الحكاية شيء يختلف عن السيناريو الذي هو الهيكل الفني للفيلم السينمائي . فقد كان كل شيء في هذا الفيلم متأثراً تماماً بالسيناريو .. أقصد بأن صناع الفيلم قد حشدوا إمكانيات فنية كبيرة من فنيين وفنانين ، ولكنهم لم يهتموا كثيراً بالسيناريو ، والذي كان بحق السبب الحقيقي وراء تدني مستوى الفيلم . فقد بدى فيلم (البدرون) وكأنه إحدى الميلودراميات القديمة الساذجة ، وكان السيناريو يفتقد الى الإقناع ويتميز بالترهل والتمطيط ، هذا إضافة الى الإخفاق التام في رسم شخصيات الفيلم ، وفقدانه للمبررات المنطقية لكافة التحولات التي طرأت على هذه الشخصيات ، مع عدم تقديم مبررات درامية ونفسية تساهم في خلق أحداث منطقية . كل هذا أدى الى سقوط الفيلم في دوامة الإتهام لشخصياته ، بدلاً من الإدانة التي كان الفيلم يزمع توجيهها للمجتمع .. يتحدث عاطف الطيب عن فيلمه هذا ، فيقول :

... الفيلم في شكله ميلودرامياً ، ويمكن إعتبار الشكل مجرد وسيلة موظفة سينمائياً لتوصيل المفهوم وإبراز التناقض الطبقي في مجتمع الإنفتاح الإقتصادي وما بعده ، وما أفرزه هذا التناقض من سلبيات سياسية وإجتماعية وأخلاقية وإقتصادية ، والفيلم مجرد محاولة للإقتراب من الواقع المعاش لإستجلائه وفهمه وتحليله ، والخروج منه بنتائج تساهم في إكمال وعي المواطن المصري البسيط .. وهذه هي رسالتي كمخرج وفنان ، بعيداً عن الخطابة أو التسلية أو التخدير أو الدجل ... . وكرد على ماقاله الطيب ، فإن الفيلم مليء بالحكم والمواعظ والميلودراما البكائية العنيفة ، هذا إضافة الى القتل لمجرد الإنتقام . والفيلم في تأمله السطحي ، هو موضوع إجتماعي هام ، ساهم بشكل أو بآخر في تقديم مبررات جديدة/قديمة للإنحراف وإرتكاب الرذيلة . وبذلك تحولت النوايا الحسنة لدى صناع الفيلم ـ هذا إن وجدت أساساً ـ الى سلاح خطير دمر معه كل القيم والمباديء .

مجلة البحرين
21/10/1992

10 ـ ضربة معلم ـ 1987

تأليف : بشير الديك ـ تصوير : محسن نصر ـ مونتاج : سلوى بكير ـ موسيقى : محمد هلال ـ إنتاج : أكرم النجار ـ تمثيل : نور الشريف + ليلى علوي +كمال الشناوي + شريف منير + سميرة محسن + محمد الدفراوي .

يحكي فيلم (ضربة معلم) عن جريمة قتل يرتكبها شاب (شريف منير) إنتقاماً للشرف ، ويفر هارباً من القانون .. القانون المتمثل في ضابط الشرطة (نور الشريف) والمسئول الشريف (صلاح قابيل) . يعود والد الشاب المليونير (كمال الشناوي) من الخارج ، بعد معرفته بالحادث ، فيسعى جاهداً تخليص إبنه من حبل المشنقة ، وهو على إستعداد للتضحية بكل شيء في سبيل إنقاذ إبنه الوحيد .

ويبدأ الصراع في الفيلم بين حماة القانون والمسئولين عن تحقيق العدالة من جهة ، وبين حماة الفساد والمتحايلين على القانون لإنقاذ القاتل من العقاب من جهة أخرى . ويستمر هذا الصراع بين الطرفين (الشرطة من جهة / والأب المليونير وأعوانه من جهة ثانية) بكل أشكاله .. بدءاً من المطاردات البوليسية وحتى إجراء المفاوضات بين الطرفين لتسليم القاتل بشروط تضمن حصوله على البراءة .

الفيلم يندرج ضمن سلسلة أفلام الحركة المصرية ، ذات الطابع البوليسي .. هذا الطابع الذي يسيطر على معظم أفلام هذه النوعية ، والتي تعتمد على لعبة (عسكر وحرامية) الساذجة . صحيح بأن بعض هذه الأفلام تأخذ على عاتقها معالجة بعض القضايا الإجتماعية والإنسانية ، إلا أن الغالب فيها هو جو المطاردات والقتل . ولأن المخرج عاطف الطيب والسيناريست بشير الديك ينتميان لجيل السينمائيين الشباب الجادين ، ويتخذان من الواقعية الجديدة في السينما المصرية أسلوباً لهما ، فقد حاولا البحث في الأصول الإجتماعية والسياسية لهذا الصراع الدائر بين شخصيات فيلمهما هذا . كما حاولا تعريف المتفرج بالخلفية التاريخية والإجتماعية لأطراف الصراع ، وبالتالي تعريفه على تلك الظروف العامة والخاصة التي تصنع مناخاً فاسداً يساعد على إنتشار الجريمة ، ويجعل من المقاومة لأجل تطبيق القانون نوعاً من المغامرة المحفوفة بالمخاطر ، ذلك لأن حماة الفساد أكثر وأقوى من حماة القانون .

هذه هي الفكرة العامة التي قدمها الفيلم ، وهي بالطبع فكرة إيجابية ، إلا أن النوايا الحسنة لوحدها لا تصنع فناً . فالسيناريو في فيلم (ضربة معلم) لم يوفق كثيراً بالدخول في أعماق شخصياته ودراسة إنفعالاتها وتحليلها نفسياً وإجتماعياً ، لذلك بدت ردود فعل

بعض الشخصيات وتصرفاتها ساذجة وغير مقنعة . ولولا عنصري التشويق والحركة ، الذي حاول الفيلم الإحتفاظ بهما حتى النهاية ، ولولا أن المخرج قد جسد ذلك بشكل ملفت ومقنع ، لسقط الفيلم في الكثير من السطحية ، وتبين بشكل جلي ذلك الضعف في شخصيات الفيلم . هذا إضافة الى الأداء الجيد من نور الشريف وكمال الشناوي ـ بحكم قدراتهما وخبرتهما الطويلة في التمثيل ـ واللذان ساهما الى حد كبير في إنتشال الفيلم من السقوط .

إن (ضربة معلم) فيلم عادي المستوى ، رغم محاولته طرح أفكار جديدة ، مثل إيحاءاته بأن سفر رب الأسرة للعمل في الخارج وجريه وراء الثروة يقفان وراء كل هذا التفكك الأسري وضياع العائلة . فأحداث الفيلم وجو المطاردات قد أضاعت هذا المعنى ومعاني أخرى كثيرة أهم . لقد حاول الثلاثي (عاطف الطيب ـ بشير الديك ـ نور الشريف) ، تكرار نجاحهم السابق في فيلم (سواق الأتوبيس) ، إلا أنهم لم يفلحوا حتى في مجاراة تجربتهم الأولى تلك .

مجلة البحرين
2/5/1990

11 ـ الدنيا على جناح يمامة ـ 1989

تأليف : وحيد حامد ـ تصوير : عبد المنعم بهنسي ـ مونتاج : سلوى بكير ـ موسيقى : محمد هلال ـ إنتاج : محمد فوزي ـ تمثيل : ميرفت أمين + محمود عبد العزيز + يوسف شعبان + عبد الله فرغلي .

في فيلم (الدنيا على جناح يمامة) يقدم المخرج عاطف الطيب الكوميديا لأول مرة ، بعد مجموعة أفلامه الواقعية الجادة . حيث يتناول الفيلم كوميديا إجتماعية تعالج قضايا معاصرة ، ويتعرض بالنقد الصريح للكثير من الممارسات الخاطئة في المجتمع .

يحكي الفيلم عن رضا (محمود عبد العزيز) سائق التاكسي ، والذي يصادف أن يكون دوره في طابور المطار بتوصيل أرملة ثرية قادمة من الخارج إسمها إيمان (ميرفت أمين) . ولأنها تجد في رضا البساطة والتلقائية والصدق والأمانة ، تتفق معه على أن يصحبها في جميع تنقلاتها . وتتفق معه على عدم إبلاغ أهلها بوصولها ، وذلك لأنهم يريدون العثور عليها طمعاً في ثروتها التي ورثتها عن زوجها ، والتي تقدر بالملايين . وحتى بعد عثور خالها فؤاد بيه (عبد الله فرغلي) عليها ، لايستطيع إستمالتها والسيطرة على ثروتها ، وبالتالي يقرر هو وإبنته الخلاص منها بقتلها ومن ثم يرث ثروتها التي ستحل له مشاكل مالية كثيرة إلا أن زوج إبنته يبلغ الشرطة عنهم . من جهة أخرى يساعدها رضا في العثور على حبيبها المهندس المعماري حسن (يوسف شعبان) وتهريبه من مستشفى الأمراض العقلية ، التي دخلها بعد ترحيله من السجن بتهمة إنهيار إحدى العمارات التي يشرف على بنائها ، بالرغم من أنه يؤكد لإيمان براءته وإن ذلك يقع تحت مسئولية المقاول الغشاش . بعد هروب إيمان وحسن يختبآن عن الشرطة لفترة ، الى أن يقعا تحت يد ضابط شرطة شريف ، ينصحهما بعد أن يتعاطف مع ظروفهما بتسليم أنفسهما للشرطة لتخفيف العقوبة . ويتم ذلك بالفعل في نهاية الفيلم .

في فيلم (الدنيا على جناح يمامة) نحن أمام سيناريو محفز وسريع الإيقاع ، لكنه بالمقابل سيناريو متذبذب المستوى ، يعتمد الصدفة أحياناً ، وتسوده أحداث مصطنعة وغير منطقية في كثير من الأحيان ، ربما كان القصد بها الإضحاك فقط ، إنما لم تكن موفقة . كما أننا نلاحظ من خلال سردنا للحكاية ، بأن المشكلة في الفيلم هي مشكلة الأرملة الثرية إيمان ، بينما الشخصية الرئيسية في الفيلم هي شخصية

رضا سائق التاكس الذي يصحبها في كل تنقلاتها ، بل ويساعدها في كل ما تريد ، هذه الشخصية أصبحت ثانوية في سياق الحدث الرئيسي . أي أنه لا توجد لديها أي مشكلة خاصة يعتمد عليها الفيلم في أحداثه . وهذا بالطبع قد ساهم في تهميش الشخصية الرئيسية ، بالرغم من أنها مرسومة بعناية ودقة ، خصوصاً في إضفاء التفاصيل الصغيرة ، والتي أعطت للفيلم طابعاً خاصاً .

إخراج جيد نوعاً ما ، نجح في الحفاظ على الإيقاع السريع في غالبية المشاهد هناك إدارة جيدة للممثل ، وخصوصاً أداء محمود عبد العزيز . وإدارة جيدة للكاميرا أيضاً ، خصوصاً المحمولة منها . التصوير بسيط في تكويناته الجمالية للكادر . وهناك جهد مبذول في إخراج الكاميرا من الأستوديو والنزول بها في شوارع القاهرة . مونتاج متناسب والحدث الدرامي . موسيقى تقليدية .

مجلة البحرين
22/11/95

12 ـ كتيبة الإعدام ـ 1989

تأليف : أسامة أنور عكاشة ـ تصوير : سعيد شيمي ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : عمار الشريعي ـ إنتاج : ساجا فيلم ـ تمثيل : نور الشريف + معالي زايد + ممدوح عبد العليم + شوقي شامخ .

لقد إستطاع عاطف الطيب في فيلم (كتيبة الإعدام) أن يجذب إهتمام المتفرج العادي والناقد المهتم على السواء ، وذلك عندما نجح في الجمع بين أسماء فنية لامعة كل في مجاله ، رغبة منه في ترغيب المتفرج في مشاهدة فيلمه . فهناك نجوم شباك ، أمثال نور الشريف ، والذي إرتبط إسمه بالعديد من الأفلام الهامة . والفنانة معالي زايد التي قدمت العديد من الأدوار الناجحة . وهناك أيضاً مدير التصوير سعيد شيمي ، والذي يعتبر من بين أهم مديري التصوير في مصر . هذا إضافة الى كاتب السيناريو الكبير أسامة أنور عكاشة ، في أول تجاربه السينمائية ، وهو المعروف في مجال كتابة السيناريو للمسلسلات التليفزيونية الجيدة والمتميزة ، مثل الحب وأشياء أخرى ، وقال البحر ، رحلة أبو العلا البشري ، عصفور النار ، وآخرها ليالي الحلمية في أجزائه الخمسة . ومن الطبيعي أن تكون أولى تجاربه في السينما مثار إهتمام الجميع . وبالتالي كانت التوقعات ، تستبشر خيراً في توجه مثل هذا الكاتب الى السينما ، وتعتبر هذا بمثابة إضافة هامة للسينما المصرية .. هذه السينما التي تفتقر لكتاب السيناريو كماً ونوعاً . إلا أن الفيلم جاء مخيباً لكل التوقعات ، من ناحية التأليف والإخراج . حيث لم تكن هناك أية إضافة أو تجديد ، وإنما كان هناك تنويع على موضوعات قديمة سبق تناولها في أفلام مصرية كثيرة . هذا إضافة الى أن الفيلم جاء تقليدياً ويجاري الأسلوب السائد للسينما المصرية التجارية ، والتي تبحث عن الجمهور العريض ، وتعتمد على العنف والإثارة في جذب مثل هذا الجمهور .

لقد إعتمد فيلم (كتيبة الإعدام) على حكاية تقليدية قديمة جداً ، أشبعتها السينما المصرية تناولاً ، ألا وهي حكاية القتل والإنتقام . حيث نشاهد في مقدمة الفيلم ، مصرع رجل وإبنه ، لنشاهد ، بعد عشرين عاماً ، إبنة القتيل تخطط للإنتقام وأخذ الثأر من المحكوم عليه ظلماً بقتلهما .

هكذا ، ببساطة ، يمكن إيجاز حكاية الفيلم . لكن لأن صناع الفيلم أرادوا أن يكون للفيلم بعداً سياسياً ، فقد صنعوا من هذه الحكاية ـ بعد

إضافة بعض الحيثيات والإسقاطات المعاصرة ـ قضية شرف ودفاع عن الوطن . فمن خلال الحوار ، في مقدمة الفيلم ، نعرف بأن القتيلين (الرجل وإبنه) من رجال المقاومة الشعبية أثناء حرب أكتوبر 73 . وإن الذي قتلهما هو موظف البنك المكلف بتوصيل مايقارب المليون جنيه ، هي مرتبات الجيش الثالث . وإنه قام بقتلهما حتى يتسنى له سرقة هذا المبلغ ، لذلك يتم القبض عليه وإيداعه السجن . إلا أن أحداث الفيلم توصلنا الى نتيجة أخرى ، وهي أن هذا الموظف بريء من القتل والسرقة ، وإن القاتل هو العدو الإسرائيلي ، الذي إستعان برجل خائن من الغجر مقابل ذلك المبلغ الكبير . وبالتالي يصبح هذا الغجري من كبار رجال الأعمال ، بعد أن أصبح صاحب أول سوبرماركت في مصر بعد الحرب .

وبعد أن تتوضح كل هذه الحقائق ، يقرر الموظف وصاحبة الثأر بالتعاون مع إثنين من ضباط الشرطة ، والمتضررين بشكل مباشر وشخصي من هذا الإنفتاحي ، الإنتقام منه وقتله . وفعلاً يقتلونه داخل السوبرماركت ، وهم على قناعة تامة بأنهم قد قتلوا خائن الشعب والوطن . وبالتالي يقدمهم الفيلم في المحاكمة العلنية ، بإعتبارهم من الأبطال الوطنيين .

هكذا أراد الفيلم بأن يقول ، بأن مرحلة الإنفتاح الإقتصادي هي خيانة لحرب أكتوبر ، أي بما معناه .. إن من سرق مرتبات الجيش الثالث ، هو من صنع السوبرماركت كرمز للإنفتاح . وبغض النظر ، إن كنا نختلف مع هذا التصور أو نعتقد به ، فقد أخفق الفيلم تماماً في التعبير عن هذا درامياً ، بل إنه لم يقنعنا ولم يقدم أية مبررات منطقية لتصوره هذا . فهو لم يستطع أن يقنعنا بأن دكتورة في برمجة الكومبيوتر تلهث وراء ثأر مضى عليه سنوات طويلة .. ولم يستطع أن يقنعنا ـ أيضاً ـ بكيفية تمكن الخائن من خداع الشرطة والجيش وكل أجهزة الدولة ، على هذا النحو ، طوال هذه السنوات .. كما أنه لم يستطع أن يقنعنا بأن الأبطال الأربعة ، قد أرادوا بقتل الخائن الثأر للوطن وليس للفرد . هذا إضافة الى تلك النهاية العنيفة والساذجة ، التي تذكرنا بالأفلام البوليسية الأمريكية .

لقد إعتمد الفيلم على حقائق ووقائع تاريخية عن حرب أكتوبر ، وعن حصار السويس ، ووجود الجيش الثالث في سيناء . وجميعها وقائع تاريخية ، أراد بها المؤلف إقناع المتفرج ، بإعتبارها حقيقية . لكنه ـ في المقابل ـ قد نسج حكاية خيالية لإدانة الطبقة الطفيلية التي إنتشرت في فترة الإنفتاح الإقتصادي . فالفيلم يتغافل ، في رسمه لشخصياته ، شخصية الإنفتاحي الطفيلي ، ويكتفي بإظهاره ساذجاً وفقيراً في بدايته ، وثرياً وخائناً في نهايته. هذا إضافة الى أن تلك الوقائع التاريخية التي إعتمد عليها المؤلف ، إختلطت بفكرة مختلقة

وغير منطقية تماماَ . فالجيش الثالث ، أو أي جيش في العالم ، لا يحتاج أفراده الى مرتباتهم ولا يحصلون عليها في أرض المعركة . إن هذه الفكرة ـ كما هو واضح ـ هي أساس الفيلم كله ، وكل ردود أفعال شخصياته مبنية على هذه الفكرة . فكيف لنا أن نثق في فيلم ، تكون فيه الفكرة الرئيسية ، فكرة مختلقة ومنافية للمنطق .. إنه حقاً إستخفاف بعقلية المتفرج الذي وثق بصناع هذا الفيلم .

مجلة البحرين
1/8/1990

13 ـ قلب الليل ـ 1990

سيناريو وحوار : محسن زايد ـ قصة : نجيب محفوظ ـ تصوير : عبد المنعم بهنسي ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : مودي الإمام ـ مناظر : رشدي حامد ـ إنتاج : مؤسسة الشروق (مطيع زايد) ـ تمثيل : نور الشريف + هالة صدقي + محمود الجندي + محسنة توفيق .

كتب فيلم (قلب الليل) السيناريست محسن زايد ، عن رواية بنفس الإسم للروائي الكبير نجيب محفوظ . وفي إعتقادنا ، بأن إختيار الكاتب والمخرج لهذه الرواية لتحويلها للسينما ، كان إختياراً صعباً . فالرواية تتعرض للمنطقة الرمادية التي يعلوها الضباب ، والتي تمثل بعداً من أهم أبعاد رؤية نجيب محفوظ للحياة . كما أنها تعالج قضية فلسفية هامة ، أتعبت الفكر الإنساني كثيراً ، ألا وهي قضية الحرية والإختيار ، مروراً بالأشواق والرغبات التي تعتمل في أعماق وروح الشخصيات ، فتنطلق لتحطم النواهي والممنوعات . وهي أيضاً رواية تتناول اليقين المهتز بالشكوك والأسرار الغامضة ، والتي غالباً ما يعجز العقل البشري عن كشفها أو إدراكها . وهذه كلها قضايا فلسفية بعيدة تماماً عن هموم السينما السائدة.   كما أن هذا الفيلم يطرح أمامنا قضية فنية سينمائية هامة ، كثر الحديث حولها ، ألا وهي قضية العلاقة بين الأدب والسينما ، أو مشكلة ترجمة العمل الأدبي الى رؤية سينمائية . فمازالت السينما المصرية تعاني من هذه المشكلة ، ومازال تطويع البعد الروائي الأدبي لصالح المشهد السينمائي مرتبكاً وضعيفاً .

وفيلم (قلب الليل) يؤكد ما قلناه ، حيث لوحظ ، في أكثر من تنامي درامي داخل الفيلم ، لهاث الكاميرا للحاق بركب البناء الأدبي ، الذي يعتمد على الكلمة ، والتي بدورها تتجاوز كثيراً الصورة المرئية المحددة بأبعادها السينمائية ، نحو عوالم أكثر إتساعاً . وأعتقد بأن المتفرج قد لاحظ ذلك الطول الغير طبيعي للفيلم ، والذي جاء نتيجة السعي لتجسيد كافة النقلات في التطور الشخصي والإجتماعي وحتى الفكري لدى بطل الفيلم جعفر الراوي (نور الشريف) . هذا إضافة الى أن ذلك قد تم دون تقديم مبررات مقنعة لكل هذه التحولات في الشخصية ، بل وقدمها بمبررات تكاد تقترب من مبررات طرحتها السينما الهندية كثيراً . ولنا أن نتصور ذلك الجهد الذي بذله فنان كعاطف الطيب حتى يصل بنا الى ما أراد قوله نجيب محفوظ . ربما إستطاع الطيب نقل الفكرة بحرفيتها أحياناً ، إلا أنه قد أخفق كثيراً بسبب الشرط الموضوعي لحجم إتساع المشهد الذي تمتلكه السينما

وأدواتها . فقد كان عاطف الطيب في فيلمه (قلب الليل) أميناً للعمل الروائي الى درجة فقدانه للغة السينمائية وإرتباكها في أحيان كثيرة . مما جعل الفيلم يتخبط في لهاثه وراء العمل الأدبي . وربما تكون القضية الفلسفية التي تناولتها الرواية هي السبب في ذلك التخبط الذي إحتواه الفيلم ، خصوصاً في عرض تلك النقلات الغير مبررة لمسار الشخصية الرئيسية وتطوراتها . وكاد الفيلم أن يقع في بعض مشاهده في الميلودراما العنيفة ، لولا قوة حضور الشخصيات وتميز كاميرا عاطف الطيب . ثم أن السيناريو قد أخطأ كثيراً عندما قام بترجمة أفكار الرواية الفلسفية الخيالية بأسلوب واقعي بحت ، مما أفقد الأفكار مصداقيتها وجعلها عرضة للتبسيط بل كان من المفترض التعبير عن هذه الأفكار الخيالية بالصورة السينمائية الخيالية ، وليس ترجمتها .

ثم لا يفوتنا الإشارة ، الى أن الفيلم في نصفه الأول ، قد تميز بكادرات جمالية رائعة ، وإستخدام موفق للإضاءة داخل المشاهد . بحيث أعطى إيحاءً بالفترة التاريخية ، مما يؤكد سيطرة المخرج على تنفيذ كادراته بما يتناسب وتلك المرحلة الزمنية . هذا إضافة الى الشفافية التي ساهمت في جمالية المشاهد ، والتي جاءت نتيجة إستخدام موفق أيضاً للمرشحات المختارة من قبل المخرج ومدير التصوير . أما النصف الثاني من الفيلم ، فقد إفتقد لكل تلك التقنيات الإبداعية ، بل وضاع وراء تجسيد سردية القص الروائي ، لدرجة شعورنا بأن الفيلم قام بإخراجه إثنان ـ وليس مخرج واحد ـ يختلفان تماماً في الرؤية السينمائية .

مجلة البحرين
15/1/1992

14 ـ الهروب ـ 1990

سيناريو وحوار : مصطفى محرم ـ قصة وتصوير : محسن نصر ـ مونتاج : نادية شكري ـ موسيقى : مودي الإمام ـ إنتاج : تاميدو للإنتاج والتوزيع (مدحت الشريف) ـ تمثيل : أحمد زكي + هالة صدقي + عبد العزيز مخيون + أبو بكر عزت + محمد وفيق + حسن حسني .

إن فيلم (الهروب) يتناول الكثير من الممارسات الخاطئة التي يعيشها الواقع المصري والعربي بشكل عام . فهو يتطرق ـ بالتحديد ـ لتلك الجراح الغائرة في حياتنا ، من عنف وتطرف وإرهاب وغيرها ، مؤكداً بأن بعض هذه الممارسات قد ساهم الإعلام وبعض أجهزة الدولة في تكريسها وإنتشارها . كما أن الفيلم يتعرض لتلك المساحة التي تقع مابين الحلم المجرد للإنسان العادي وبين الواقع الملوث الذي يحيطه . فالمساحة المسموح برؤيتها للإنسان الحالم بالغد الأفضل ، تلزمه بأن يعي هذا الواقع الذي يعيشه والمناخ المحيط به ، ومدى صلابة الأرض التي يقف عليها ، ويعي ـ أيضاً ـ قواعد اللعبة وقوانينها ، والتي هو طرف فيها سواء أراد أم لم يرد. وعليه أن يكون على دراية كبيرة بهذه اللعبة وقواعدها ، حيث لا يكفي أن يدعي معرفتها ، لأنها بالتالي ستحوِّل الأرض التي يقف عليها الى هوة عميقة يسقط فيها ، ليجد نفسه مجبراً على مواجهة تلك القواعد والقوانين ، والتي ـ بالطبع ـ سيقف عاجزاً أمامها.

ففي فيلم (الهروب) نحن أمام نمطين إجتماعيين .. الأول منتصر (أحمد زكي) الذي أجبرته الظروف المحيطة به على إرتكاب أكثر من جريمة ، محاولاً الهروب من هذه الظروف الصعبة . والثاني هو ضابط المباحث سالم (عبدالعزيز مخيون) ، وهو النقيض لشخصية منتصر والمكلف بالقبض عليه ، مع إنه صديق طفولته وصباه وشبابه . هذا الضابط الذي وجد نفسه ـ أيضاً ـ طرفاً في لعبة قذرة فوق مستوى إرادته ومعرفته . هذان النمطان لم يكونا على دراية كافية بقوانين اللعبة ـ كما أسلفنا ـ لذا كان مصيرهما الهلاك في نهاية الفيلم .

يحكي الفيلم عن منتصر ، الشاب الصعيدي الذي هجر قريته الى القاهرة سعياً وراء حلم زائف ، يعمل في أحد المكاتب المشبوهه لتسفير العمالة المصرية الى الدول العربية ، وهو يعلم مسبقاً إن مدير المكتب يقوم بتزوير تأشيرات الدخول وعقود العمل ، بل إن منتصر نفسه يشارك في ذلك بإعتباره لا يجرؤ على الإعتراض . إلا أنه ـ ذات مرة ـ يعترض لأسباب خاصة ، فهو يكتشف بأن مدير المكتب يغازل إبنة

عمه وخطيبته التي عقد قرانه عليها ، كما أن العمال المسافرين هذه المرة هم أبناء قريته ، فهو يعلم ماذا باعوا من ممتلكات لكي يتحقق سفرهم وحلمهم بالغد الأفضل . وتصل المواجهة بين منتصر ومدير المكتب الى التهديد ، فيدبر الأخير مكيدة لمنتصر للتخلص من تهديده ، حيث يوشي به للشرطة بعد أن يضع قطعة من المخدرات في غرفته التي يسكنها بسطح أحدى العمارات .

هنا يتحول الفيلم تحولاً واعياً في الرؤية والمعالجة ، وذلك بعد أن يخرج منتصر من السجن ويبدأ رحلته بالإنتقام . ربما نجد في شخصية منتصر ملامح من شخصية »سعيد مهران« بطل فيلم (اللص والكلاب) ، إلا أن كاتب السيناريو (مصطفى محرم) يضيف الى شخصية فيلمه وقائع معاصرة حقيقية عن القاتل الذي إستطاع أن يهرب من المحكمة قبل صدور الحكم ضده . وقد كان من الممكن أن تسود الفيلم حوادث الإنتقام كما في (اللص والكلاب) ، إلا أن سيناريو (الهروب) يحطم هذا القيد ـ بعد حادثتين فقط ـ ويتطرق الى عدة قضايا مهمة تضع المتفرج في مواجهة مناطق جديدة وبشكل جريء في الطرح . فهو مثلاً يتحدث عما يجري داخل جهاز الأمن حيث الإنقسام وتباين وجهات النظر بين تياراتها أو المدارس المختلفة فيها ، والتي يعبر عنها الضابطان (عبدالعزيز مخيون ـ محمد وفيق) . فالأول يتنازعه إحساس بالواجب تجاه عمله كضابط وإحساسه تجاه بلدياته (أحمد زكي) ، بينما نجد الثاني نموذجاً للضابط الإنتهازي الذي هو على إستعداد للتخلي عن كل القيم والمباديء لتحقيق أهدافه . كما يتطرق السيناريو الى رد فعل جهاز الإعلام وتواطئه مع جهاز الأمن في التهليل لحوادث منتصر وتضخيمها وجعله إسطورة إجرامية ، ثم الحديث عن كفاءة أجهزة الأمن في القبض على منتصر ، كل ذلك محاولة لشق الرأي العام وتغيير إتجاهه عن قضايا أكثر أهمية ، مثل ذلك الفساد الذي يستشري حولهم .

أما علاقة منتصر بالراقصة (هالة صدقي) ، فهي المرفأ الوحيد الذي يلجأ اليه منتصر بعد كل مطاردة ، وهي ـ أيضاً ـ تعبر بشكل صارخ على أن منتصر يبحث عن الحب والحنان المفتقد لديه ، كما أنها تأكيد على أن المشاعر الإنسانية قادرة على التواصل حتى بدون كلمات ، حيث إن الإثنان لم يتعرفا على إسميهما إلا في اللقاء الأخير . ونصل الى الحدث الأخير لينتهي الفيلم بطلقات الرصاص التي تنهي حياة الإثنان معاً ، منتصرالهارب من العدالة وسالم ضابط الشرطة الباحث عن العدالة.

في (الهروب) ، نحن أمام فيلم يقدم مستوى فنياً جيداً ، يصل به مخرجه عاطف الطيب الى درجة كبيرة من الإتقان ، حيث نجح في

إدارة فريقه الفني من فنانين وفنيين .. فتصوير »محسن نصر« وإضاءته قد حققا مستوى عالٍ من الحرفية ، وخلقا الجو المتناسب مع الحدث الدرامي ، كما نجح مدير التصوير في تجسيد عناصر التشويق والإثارة ، فجاءت كاميرته لتعبر عن ذلك التوتر بحركتها الحرة في الأماكن المغلقة أو بالإهتزاز المتوتر عند التصوير فوق سطح القطار مثلاً .. هذا إضافة الى التعبير بالصورة والإضاءة الدرامية في مشاهد كثيرة ، وبالذات في تجسيد العلاقة بين منتصر والصقور المحلقة بمصاحبة المؤثر الصوتي الجميل (صوت راعي الجمال) والمتناسب مع الموقف الدرامي ، الذي إستخدمه ـ وبشكل موفق ـ الموسيقي المبدع »مودي الإمام« ، هذا الفنان الذي إستطاعت موسيقاه أن تعمق الكادر السينمائي ، وكانت جزءاً أساسياً في تكوين الصورة وليست ظلاً لها فحسب .

أما بالنسبة للتمثيل ، فأحمد زكي ـ كعادته ـ متجدد ومتدفق ، أضفى على دوره عفوية فطرية وصدق في الأداء ، فكان مقنعاً بدرجة كبيرة ، فهو بهذا الفيلم يقدم واحداً من أفضل أدواره ، مستفيداً من لياقته البدنية إضافة الى لياقته الفنية ، حيث كان هناك العديد من مشاهد المطاردات التي حرص أحمد زكي على أدائها بنفسه لتحقيق أعلى درجات الصدق .

15 ـ ناجي العلي ـ 1991

تأليف بشير الديك ـ تصوير : محسن أحمد ـ مونتاج : أحمد متولي ـ موسيقى : مودي الإمام ـ إنتاج : إن بي فيلم + مجلة فن ـ تمثيل : نور الشريف + ليلى جبر + محمود الجندي + أحمد الزين .

يتناول فيلم (ناجي العلي) بعض من سيرة الفنان ناجي العلي الذاتية والفنية ، من لحظة تهجيره من فلسطين الى لبنان ، وحتى سقوطه صريعاً في لندن . وبالتالي فالقضية الفلسطينية هي الخلفية الجوهرية للأحداث .

يناقش الفيلم إذن قضية مأساة شعب فلسطين ، بين شراسة الإحتلال الإسرائيلي وتفكك الصف العربي ، حيث غياب الحرية والديمقراطية . والفيلم في طرحه السياسي هذا ، يعلن بصراحة وجرأة عن مسئولية العرب في إستمرار هذه المأساة . يحكي عن العرب الذين يختلفون فيما بينهم كثيراً دون أن يتفقوا ، ودون أن يتوحدوا . ويحكي عن أساس هذا التردي الذي يعيشه العرب ، التفكك والتخاذل ، الحساسيات بين جميع الأطراف . ويحكي عن الحسابات المعلنة التي تحاصر حرية الرأي ولا تتورع عن التصفية الجسدية إذا إضطر الأمر لذلك . والنتيجة هي شعب مشرد بلا وطن يحمل قضيته من بلد الى آخر ويصارع ، إضافة الى عدوه الأوحد إسرائيل ، أعداء آخرين عرب .

وقد اختار صناع الفيلم نموذجاً إنسانياً واحداً ، للتعبير عن كل هذا الذي يحدث في واقعنا العربي .. وهذا النموذج هو الرسام الفلسطيني ناجي العلي ، الذي شهد الهجرة الكبرى من أرض فلسطين وهو في سن العاشرة ، وعاش عذابات ومرارة التهجير من قريته »الشجرة« الفلسطينية الى مخيمات الاجئين في الأردن ، ومن ثم الى بيروت ، والى الكويت ، حتى إستقر به المقام في نهاية حياته في لندن . وناجي العلي إنسان بسيط ليست لديه أطماع ، يتعامل مع الحياة بنقاء وبراءة ، أسلحته القلم والورق ، جريء في طرح رأيه في الجميع ، ويسخر مما لايعجبه في رسوماته الكاريكاتورية ، لذلك تأتيه الرصاصات الغادرة لتقتله ، وذلك لعدم توفر الجو الملائم وإنعدام الحد الأدني من حرية الرأي .

ولأن الموضوع المطروح بهذه الخطورة والجرأة ، فقد كان على كاتب السيناريو (بشير الديك) أن يكون دقيقاً وحذراً ، وحريصاً على الأمانة السياسية والتاريخية ، وقد نجح كاتب السيناريو فعلاً في أن

يعبر بأمانة عن معاناة شعب بلا وطن ، ومعاناة أمة بلا حرية . وقدم سيناريو جيداً إتخذ الأسلوب الحكائي في السرد ، ولو أنه إتصف بالمباشرة في أحيان كثيرة ، إضافة الى الفلاش باك في بعض المشاهد . وبالرغم من أن الشخصية الرئيسية مرسومة بعناية ، إلا أن هناك ضعفاً في رسم بعض الشخصيات الأخرى .

هذا من ناحية مضمون الفيلم المطروح ، أما بالنسبة للفيلم كتقنية ، فقد نجح المخرج عاطف الطيب في إبراز قدراته الفنية والتقنية ، متحدياً بفيلمه هذا كافة الإدعاءات عن عجز السينما العربية عن تحمل مسئولية فيلم ضخم التكاليف ، متعدد المجاميع البشرية ، مليء بالمعارك العسكرية ، متدفق بالحركة في أماكن تصوير مختلفة المستويات (شوارع ضيقة ـ وديان متسعة ـ طرق ملغومة ـ قوافل سيارات عسكرية ـ هجوم بالدبابات ـ منشورات بالطائرات ـ بنايات متفجرة) .

إذن نحن أمام إنتاج ضخم تكلف ما يقارب المليونين ونصف المليون من الدولارات . وهي ميزانية ضخمة وقياسية بالنسبة لفيلم عربي ، تحملها على عاتقه المخرج عاطف الطيب ، وأتقن في إبداعه لفيلم عربي الصنع من الألف الى الياء ، فكرياً وفنياً وتمويلاً . وكان عاطف الطيب مثل المايسترو ، حيث إختار تحت قيادته مجموعة من الفنانين والفنيين المصريين ، يعتبر كل واحد منهم قمة في تخصصه ..
فبالإضافة الى كاتب السيناريو بشير الديك ، هناك مدير التصوير محسن أحمد ، الذي قدم مستوى رائع لمساقط الضوء وزوايا التصوير وحركة الكاميرا . خصوصاً في مشاهد المعارك الليلة ، وفي مشاهد المجاميع عند خروجها من قرية الشجرة الفلسطينية ، والخروج من بيروت . ومودي الإمام مؤلف الموسيقى التصويرية ، الذي كان مفاجأة للجميع بإستخدامه لتيمات معبرة هزت المشاعر وأكدت البعد الحقيقي لمضمون الفيلم . ثم المونتير أحمد متولي ، الذي إستطاع أن يحتفظ بنبض الفيلم السريع والسيطرة على الأحداث وإنفعالات الشخصيات .
أما في مجال التمثيل فقد كان نور الشريف في المقدمة في دور البطولة عندما لعب دور ناجي العلي بتلقائية شديدة وتفهم واعي لطبيعة الشخصية ، وقدم في هذا الفيلم دوراً صعباً يعد من بين أفضل أدواره . هذا إضافة الى مجموعة كبيرة من الممثلين والممثلات والمجاميع ، إختارهم المخرج بعناية شديدة ونجح في إدارتهم الى حد كبير . فقد كان هناك جهد واضح يحسب لصالح المخرج عاطف الطيب ، إن كان في تجسيد المعارك أو في تحريك المجاميع . وسيطرة كاملة على أدواته التقنية كمخرج .

مجلة البحرين

29/11/95

16 ـ ضد الحكومة ـ 1992

سيناريو وحوار : بشير الديك ـ قصة : وجيه أبو ذكري ـ تصوير : سعيد شيمي ـ مونتاج : أحمد متولي ـ موسيقى : مودي الإمام ـ إنتاج : تاميدو للإنتاج والتوزيع (مدحت الشريف) ـ تمثيل : أحمد زكي + لبلبة + أبو بكر عزت + عفاف شعيب .

يدين الفيلم مافيا التعويضات ، والتي تتمثل في مجموعة من المحامين الفاسدين الذين يتكسبون من الحصول على التعويضات التي تدفعها الحكومة لضحايا الحوادث ، مستغلين الإنهيار النفسي لأهالي الضحايا ، وإستكتابهم توكيلات يصرفون بموجبها التعويضات التي تصرفها الحكومة للمنكوبين .

فمصطفى خلف (أحمد زكي) محامي في مقتبل العمر ، باع مبادئه وأستباح لنفسه دخول عالم الإجرام ، وذلك من خلال دفاعه عن تجار المخدرات والمجرمين ، والإنخراط في قضايا التعويضات المشبوهة . فقد إعتاد على أن يستغل ضحايا الحوادث ، عندما يأخذ منهم توكيلات للمرافعة عنهم في طلب التعويضات المستحقة من شركات التأمين التي يقيمها لنفسه متجاهلاً أصحاب هذه القضايا المنكوبين . وبالطبع يحقق أرباحاً بلعبته هذه هو وزملاؤه المحامين . وفي أثناء تتبعه لقضية حادث تصادم باص مدرسة مع قطار ، والذي راح ضحيته ما يقارب عشرين طالباً وطالبة ، يفاجأ بأن من بين الطلبة الذين عليه أن يأخذ توكيلات من أسرهم ، إبن مطلقته (عفاف شعيب) ، ومن ثم يعرف بأنه إبنه الذي أنكرته عليه مطلقته ، بعد أن أتهم في قضية رشوة أثناء عمله كوكيل نيابة ودخل السجن . وتقوم علاقة مودة بين المحامي مصطفى وإبنه ، ويتغير أسلوب وسلوك مصطفى في الحياة ، بل تتغير شخصيته كلياً ، ويرفض أن يسير في طريق مافيا التعويضات ، خاصة بعد أن يعرف بأن إبنه قد أصيب بكسور بليغة قد تمنعه من مزاولة ألعابه الرياضية العنيفة المحببة الى نفسه ، كالجودو والتكواندو ، ويحاول الإستعاضة عنها بلعبة الشطرنج ، إلا أنه لايجد نفسه فيها ، فتنهار أمامه كل الأحلام التي بناها . فما كان من المحامي الأب إلا أن يرفع قضية ضد الحكومة وقضية ضد وزارة التربية والتعليم وقضايا ضد جهات متفرقة في الدولة . وهنا يجد مصطفى نفسه واقفاً في مواجهة قوى متشابكة ، تتكتل جميعها للقضاء عليه ، وبالتالي يواجه الكثير من المتاعب ، بإعتباره خطراً يهدد من لهم ملفات لا يريدون فتحها ، أو قضايا يريدون طمسها . هذا إضافة الى زملائه المحامين الذين لم يعتادوا الجدية والأمانة في قضاياهم ،

فيشتد الصراع بينه وبينهم ، ويتهمونه بالإضرار بهم وبمصالحهم ، ولم يبق من زملائه المحامين في صفه إلا زميلته القديمة المحامية سامية (لبلبة) التي تناصره في قضيته حتى النهاية . وتصل القضية الى منطقة حساسة ، حيث يطلب المحامي من المحكمة مثول وزيري التعليم والنقل أمام المحكمة ، بصفتهما المسئولين عن حادث تصادم الباص والقطار ، وليحاكم في شخصيهما النظام والحكومة . وبالطبع يتعرض مصطفى للتهديد والإعتقال والتعذيب ، إلا أن كل هذه المحاولات تزيده إصراراً يتأجج كلما رأى إبنه العاجز أمامه يتألم . وفي النهاية تنتصر المحكمة للمحامي وتحكم له بمثول الوزيرين أمام المحكمة .

في فيلم (ضد الحكومة) نحن أمام سيناريو ضعيف البناء مرتبك وقائم على المصادفات المفتعلة . هذا بالرغم من أن السيناريو في بدايته كان ملفتاً في عرضه لظاهرة مافيا التعويضات ، إلا أنه بدلاً من الإستمرار في تحليل هذه الظاهرة والكشف عن عوامل إنتشارها ، يحول مجرى الأحداث الى قضية شخصية للمحامي ، وذلك عندما يفاجؤنا بأن إبنه الوحيد من بين ضحايا هذه الظاهرة . وبالتالي يضعنا السيناريو من دون أية مبررات منطقية أمام شخصية جديدة متحولة لبطل الفيلم .

أما بالنسبة للجانب الفني والتقني ، فقد نجح عاطف الطيب في إدارة فريقه الفني وقدم مستوى إخراجي جيد الى حد ما في حدود السيناريو المطروح . والتصوير عادي ، في حدود السيناريو المطروح ، حيث لم يكن هناك تكوينات جمالية للكادر . مونتاج سريع وموفق الى حد ما ، وموسيقى متناسبة والحدث الدرامي . أما بالنسبة للتمثيل ، فقد كان أحمد زكي كعادته ، متألقاً في أدائه لدور المحامي ، وقد حمل الفيلم على عاتقه ، ونجح الى حد ما في إنتشال الفيلم من السقوط في السطحية .

مجلة البحرين
6/12/95

17 ـ دماء على الإسفلت ـ 1993

تأليف : أسامة أنور عكاشة ـ تصوير : هشام سري ـ مونتاج : أحمد متولي ـ موسيقى : مودي الإمام ـ إنتاج : ساجا فيلم (هشام حلمي عزب) ـ تمثيل : نور الشريف + إيمان الطوخي + حسن حسني + حنان شوقي + طارق النهري .

في فيلم (دماء على الإسفلت) نحن أمام فكرة جادة وجريئة تدور حول التغيرات الطارئة والمفاجأة التي حدثت في المجتمع المصري في التسعينات ، ويناقش تلك الظواهر والتحولات الإقتصادية والطبقية والأخلاقية التي تركت جروحاً عميقة في النفس البشرية . كما أنه يستعرض تاريخ أسرة تنتمي للطبقة المتوسطة ، راصداً ما تعرضت له في خضم المتغيرات الجارية منذ منتصف الثمانينات وحتى الآن . وكيف أثرت هذه المتغيرات على تكوين الأسرة بشكل جذري .

يبدأ الفيلم بإتهام رب الأسرة (حسن حسني) الباشكاتب المسؤول عن الأرشيف بوزارة العدل ، بسرقة ملف قضية هامة تشغل الرأي العام ، حيث يؤكد هذا الإتهام عثور رجال الأمن على مبلغ نقدي كبير بحوزة الأسرة عند التفتيش ، لا يتناسب ومستوى دخل الأسرة المعيشي . وهذا الإب المتهم ، له من الأبناء ثلاثة أشقاء ، الإبن الأكبر سناء (نور الشريف) الدكتور في القانون والذي يشغل وظيفة مرموقة في وزارة الخارجية خارج البلاد . والأخت ولاء (حنان شوقي) التي تعمل مرشدة سياحية في أحد فنادق الدرجة الأولى . والأخ الأصغر علاء (طارق فهمي) الموسيقي الموهوف الذي يشترك في فرقة شبابية تعزف في سهرات الفنادق الليلية .

وفي ظل الظروف المستجدة على صعيد هذه العائلة ، وهي إتهام الأب بالسرقة ، يقرر الإبن سناء العودة الى القاهرة ، ليفاجأ بحدوث شروخ خطيرة في الأسرة . فشقيقته ولاء تمارس بجانب وظيفتها أعمالاً تتنافى والآداب العامة . وشقيقه الأصغر علاء يسقط في هاوية الإدمان ، وبالتالي يلجأ الى الإتجار في المخدرات . إضافة الى ذلك الأب الذي إختفى دوره القيادي في توجيه الأبناء وإسداء النصيحة ونهيهم عن سلك الطريق الغير سوي . وهكذا تبدأ رحلة سناء في البحث عن دلائل وبراهين تثبت براءة الأب ، بمساعدة إبنة عمه (إيمان الطوخي) الباحثة في المركز القومي ، والتي أحبها في يوم من الأيام قبل سفره للخارج . وبالتالي تصبح هذه الرحلة غوصاً في في أعماق المجتمع ، وإكتشاف الفساد المستشري الذي طال حتى شقيقيه .

إن فيلم (دماء على الإسفلت) كتبه السيناريست أسامة أنور عكاشة في ثاني تعاون له مع عاطف الطيب ، بعد فيلمهما (كتيبة الإعدام) . وقد بدا واضحاً بأن عكاشة في الفيلم الجديد قد كان أكثر تطوراً وقدم

مستوى أكثر تعمقاً من فيلمه الأول . ولو أن سيناريو فيلم (دماء على الإسفلت) لم ينجح في معالجة الفكرة الجيدة والجريئة المطروحة ، بل أن السيناريو قد جاء تقليدياً ولم يخرج عن نطاق السينما التجارية ، المشحونة بالجنس والعنف والدماء . فقد إحتوى السيناريو على كم كبير من المطاردات والتشويق البوليسي المفتعل ، ومشاهد العنف والدماء التي غطت على الفكرة المحورية وطمستها .

أما بالنسبة للإخراج فقد كان سريع الإيقاع لاهث وراء التشويق والمطاردات . هذا إضافة الى أن عاطف الطيب قد إستطاع توفير إدارة جيدة لفريق العمل من فنيين وفنانين . فالتصوير كان جيداً في أحيان كثيرة ، وحركة كاميرا موفقة معبرة عن الحدث ، هذا بالرغم من ندرة التكوينات الجمالية للكادر . وهناك مونتاج سريع متناسب والحدث الدرامي التشويقي . وموسيقى جيدة موحية ومعبرة . إضافة الى الأداء التمثيلي الجيد واللماح الذي أعطى مصداقية للكثير من الأحداث والمواقف .

(مجلة البحرين ـ27/12/95)

18 ـ إنذار بالطاعة ـ 1993

تأليف : خالد البنا ـ تصوير : محمد طاهر + هشام سري ـ مونتاج : أحمد متولي ـ موسيقي : محمد هلال ـ إنتاج : أوزريس فيلم ـ تمثيل : ليلى علوي + محمود حميدة + نادية عزت + أشرف عبد الباقي + ممدوح وافي + أحمد آدم .

يتناول الفيلم قصة حب رومانسية بين شاب وفتاة لا يستطيعان الزواج بسبب الظروف المادية . إضافة الى تيمات إجتماعية ثانوية أخرى . حيث يربط الحب بين الطالبة في الجامع أمينة (ليلى علوي) والمحامي إبراهيم (محمود حميدة) ، ولأسباب وظروف إجتماعية وإقتصادية كثيرة تمنعهما من الزواج في الوقت الحاضر ، يقرران أن يتزوجا عرفياً بحضور الأصدقاء كشهود على ورقة العقد . الحبيبان يسكنان في نفس الحارة ، إلا أن أم أمينة تريد تزويج إبنتها من شاب مقتدر وغني ، وذلك عندما يبرز على الساحة العريس المنتظر (ممدوح وافي) . صحيح بأن أمينة ترفظ هذا الزواج ، إلا أنها ترضخ له بعد الكثير من الضغوط التي تسببها لها الأسرة . فيجن جنون إبراهيم ، ويتوجه الى المحكمة ويرفع دعوى إنذار بالطاعة ضد أمينة ، ويقدم للمحكمة وثائق تثبت بأنها زوجته نفسها عرفياً . ولكن إبراهيم الذي كان يتولى الدفاع عن نفسه كمحامي يخسر القضية ، إلا أنه لا ييأس ، ويصر على إسترجاع أمينة ، خاصة بعد أن يموت والده ويخسر أصدقائه ، وتصبح أمينة هي مصير حياته ولم يعد له إلا إمتلاك حبيبته وزوجته . لذلك نراه يستأنف القضية ، وتطلب المحكمة العديد من القرائن التي تؤكد شرعية العلاقة بين الزوجين . وتستمر القضية في المحكمة ، الى أن يستيقظ ضمير والد أمينة ، بعد أن تعترف له بزواجها من إبراهيم . فما كان من الوالد إلا أن يعيد الأمور الى طبيعتها ، ويزوج أمينة على إبراهيم .

في فيلم (إنذار بالطاعة) نحن أمام قصة عادية ، ربما تكررت أو تشابهت مع قصص الكثير من الأفلام المصرية . إلا أننا أمام سيناريو جيد ومحفز ومدروس بعناية ، نجح في تقديم قصة حب رومانسية في إطار جديد ومشوق وغير مباشر . كما نجح كاتب السيناريو (خالد البنا) في تقديم شخصيات واقعية ومرسومة بعناية ، تنطق بحوار جميل ومركز بعيد عن الثرثرة الكلامية . هذا إضافة الى الإخراج الجيد الذي حافظ على إيقاع متناغم مع الأحداث والشخصيات ، تميز بتكوينات جمالية للكادر في الكثير من المشاهد . إدارة موفقة من المخرج

لأدواته الفنية والتقنية ، خاصة إدارته لممثليه . تصوير جميل وشفاف حافظ على رومانسية الفيلم وواقعيته في نفس الوقت . مونتاج متناغم أعطى للفيلم بعداً واقعياً جميلاً . موسيقى درامية مؤثرة في التعبير الدرامي .

مجلة البحرين
3/1/96

19 ـ كشف المستور ـ 1994

تأليف : وحيد حامد ـ تصوير : محسن نصر ـ مونتاج : أحمد متولي ـ موسيقى : ياسر عبد الرحمن ـ إنتاج : الأهرام للسينما والفيديو ـ تمثيل : فاروق الفيشاوي + نبيلة عبيد + يوسف شعبان + شويكار + نجوى فؤاد + عايدة عبد العزيز + حسن كامي + عزت أبو عوف .

يتعرض الفيلم لملفات عناصر المخابرات السابقة ، خاصة فيما يتعلق بدور المرأة كأنثى ، واستخدامها كطعم للرجال من أجل الحصول على المعلومات السرية . فسلوى شاهين (نبيلة عبيد) سيدة متزوجة من طبيب ورجل أعمال معروف ، تعيش حياة مستقرة وسعيدة مع زوجها (حسن كامي) . إلا أنه كان لها تاريخ مضى عليه سنين طويلة ، يعود من جديد ليحاول السيطرة عليها ويتحكم في حياتها الحالية . يكون هذا عندما يتصل بها مدير إحدى المؤسسات المتخصصة في البحث والتحري (جهاز مخابرات) محسن (فاروق الفيشاوي ، ويطلب منها التعاون معهم في عملية مخابراتية جديدة ، بإعتبار أن سلوى شاهين كانت عضوة نشطة في هذه المؤسسة منذ سنوات طويلة . وبالطبع لا تستطيع الرفض ، لأن محسن يهددها بصور وأفلام فاضحة لها ، مازالت المؤسسة تحتفظ بها ، بالرغم من أن المسئولين السابقين الذين عملت معهم أقنعوها بأن هذه الصور قد أحرقت تماماً .

هنا ، وأمام هذا الوضع الجديد الطاريء في حياتها ، تتخلى سلوى شاهين عن زوجها وعن كل شيء ، في سبيل هدف واحد تعتقد بأنه هام جداً ومصيري بالنسبة لها ، وهو البحث عن مديرها السابق في نفس المؤسسة طلعت الحلواني (يوسف شعبان) والذي أكد لها ـ كذباً وغشاً ـ بإعدام كل ما يتعلق بها في هذه المؤسسة . ومن الطبيعي أن يكون مشوار هذا البحث صعب ومليء بالمفاجآت ، تلتقي فيه بزميلاتها القدامى في نفس المهنة ، وترى كيف أن السنين قد غيرتهن . الى أن تصل في النهاية الى المدير طلعت الحلواني ، والذي يعيش في أحد المزارع البعيدة ، يتسلى بتربية النحل عازلاً نفسه عن كل شيء . وتعرف منه بأنه هو أيضاً كان ضحية الغش والكذب ، من المسؤولين الأكبر منه ولم يستطع ـ طبعاً ـ أن يفعل شيئاً حيال ذلك ، بل وينصحها بأن تسافر للخارج لتبتعد عن شر المتربصين بها . تعود سلوى شاهين الى حيث أتت ، وفي ذهنها ـ قبل أن ترحل ـ فضح كل هذا الغش والخداع على الرأي العام . إلا أن المتربصين لها من كل جهة

ينفذون حكم الإعدام فيها ، بعد وصولها في سيارتها مباشرة .
في فيلم (كشف المستور) نحن أمام سيناريو جيد وجريء مرسوم بعناية شديدة ، لولا إن حساسية الموضوع الذي يتناوله الفيلم وخطورته ، قد جعلتا الفيلم يتعرض لمقص الرقابة والمخابرات ، فجاء مشوهاً ومبتوراً ، ولم يقل ما يريده بالشكل الذي ينبغي .

الإخراج كان جيداً ، حافظ على إيقاع متناغم والحدث الدرامي . حيث وفق المخرج في إدارة فريق العمل الفني ، خاصة إدارته للممثل . وهناك تصوير جيد نوعاً ما ، إلا أنه لا وجود هناك لتكوينات جمالية في الكادر . مونتاج عادي ليس فيه أي تميز . وموسيقى تتناسب والحدث الدرامي .

مجلة البحرين
10/1/96

20 ـ ليلة ساخنة ـ 1995

إخراج : عاطف الطيب ـ سيناريو وحوار : د.رفيق الصبان ـ حوار : محمد أشرف ـ شارك في كتابة السيناريو والحوار : بشير الديك ـ تصوير : هشام وديد سري ـ مونتاج : أحمد كتولي ـ موسيقى : مودي الإمام ـ إنتاج : واصف فايز ـ تمثيل : نور الشريف + لبلبة + سيد زيان + حسن الأسمر + عزت أبو عوف + سناء يونس + محمد متولي .

يؤكد فيلم (ليلة ساخنة) من جديد ، بأن وفاة مخرجه عاطف الطيب تعد خسارة فادحة للسينما المصرية وللفن المصري والعربي بشكل عام . فهي كذلك ليس لأن فيلم (ليلة ساخنة) يعد من بين أفضل أفلام هذا المخرج فحسب ، وإنما لأن المتفرج أحس بأنه قد حرم من أي جديد لهذا الفنان المتميز والمخرج الفذ . ودليل على قولنا هذا هو ذلك الإقبال الجماهيري الكبير الذي حظي به الفيلم عند عرضه في الصالات المصرية ، لدرجة أن الجماهير قد وقفت في طوابير زاد طولها عن المائة متر إنتظاراً لدورها في الدخول والإستمتاع بآخر رسائل عاطف الطيب إليها .

وعاطف الطيب ، كما هو معروف ، كان حريصاً دوماً في البحث عن قضايا تهم المواطن البسيط وتناقش مشاكله ، ذلك الإنسان المحاط بظروف إجتماعية ومعيشية صعبة وغير آمنة . هذا إضافة الى سعيه الدائم الى الصدق الفني . فهو في فيلم (ليلة ساخنة) يؤكد هذا الإهتمام ، ويقدم فيلماً واقعياً جميلاً وصادقاً .

الفيلم يدور في زمن قصير جداً ، وهي ليلة رأس السنة واليوم السابق لها ، اليوم الذي تتم فيه الترتيبات للإحتفال بهذه الليلة ، فهي بالطبع ليلة غير تقليدية للجميع .. وتعد مصدر فرح وبهجة للكثيرين من جهة ، ومن جهة أخرى تمثل مصدر رزق للآخرين .

أما شخصيات عاطف الطيب ، فتدور في فلك شخصيتان محوريتان فقط ، الأولى شخصية سيد (نور الشريف) المواطن البسيط الذي يعمل سائق تاكسي يكسب منه لتربية وتعليم إبنه المعاق ذهنياً بعد أن توفيت زوجته وتركت له هذا الحمل ، فبالإضافة الى الطفل ، هناك أمها المريضه يتحمل أعباء مرضها ، حيث تصاب بجلطة في المخ ، ويكون عليه أن يدبر مبلغ 200 جنيه تكلفة العملية التي قررتها الممرضة . لذلك فهو يطمح في أن يجمع هذا المبلغ من خلال عمله في ليلة رأس السنة .

أما الشخصية الثانية فهي حورية (لبلبة) ، فتاة الليل التائبة ، والتي تعمل كخادمة في البيوت لتربية أختها الصغيرة ، وتطمح لجمع مبلغ 300

جنيه لتدفع حصتها في ترميم البيت المتضرر من الزلزال . وتدفعها ضروفها هذه لطريق الفحشاء مرة أخرى وأخيرة . حيث توافق على قضاء ليلة مع أحد الأثرياء في مقابل مبلغ كبير هي في أمس الحاجة إليه .
يلتقي سيد مع حورية مصادفة في ليلة ساخنة كهذه ، هو كسائق تاكسي وهي كزبونة . تركب حورية التاكسي وهي في حالة غضب بعد أنتتعرض للسرقة من قبل بعض البلطجية ، والذين يأخذون منها المبلغ التي حصلت علية من الثري بعد ليلة ساخنة . ونرى كيف أن سيد يتعاطف معها ويقبل أن يشترك معها في مطاردتهم ، بعد أن تعود عن نيتها في التبليغ عنهم في قسم الشرطة ، تحاشياً لأي بهدلة . وتبدأ رحلة حورية مع سيد في البحث عن هذه الشلة في الملاهي الليلية .
وفي هذه الرحلة غير العادية ، يقدم عاطف الطيب رصداً جريئاً لأبرز ظواهر الواقع المعاصر . ففي واحد من أبرز المشاهد في الفيلم ، ترصد الكاميرا ظاهرة التيار الديني المتطرف ومدى ميل أفراده الى التعنت والعنف . حيث يغلقون الشارع عقب صلاة العشاء للإستماع الى خطبة أحدهم ، غير مراعين بأنهم بذلك يعطلون أعمال الآخرين . إلا أن سيد يقرر التحدي ومواجهة هذا التعنت وعدم الخضوع لهم . فيتجه نحو الحشد بسيارته مخترقاً تجمع هؤلاء في مشهد بالغ التعبير ، غير آبه بما سيحدث له ، ضارباً بالخوف عرض الحائط ، ومؤمناً بأن الخوف منهم يزيدهم قوة وبطشاً.
كما يرصد الفيلم ظاهرة الشباب الطائش المتوجه للسهر في الملاهي والكباريهات في تلك الليلة بالذات ، وذلك عندما يهم حفنة منهم للإعتداء على حورية . ويستمر الفيلم في رصده للكثير من الظواهر ، حيث نرى خريجي الجامعة يعملون كمناوبون للسيارات أمام الملاهي الليلية . تعبيراً عن عدم رغبتهم في البقاء عاطلون عن العمل .
وهناك الكثير من التفاصيل الصغيرة التي حرص السيناريو على وجودها ، لتزيد المشاهد قوة وتأثير ، حيث تتسم بها سينما عاطف الطيب . إضافة الى التصوير الحي والسريع واللافت في الشوارع والأزقة الذي عودنا عليه في غالبية أفلامه .
وفي غمرة الأحداث والمواقف في مثل هكذا ليلة ، يميل سيد الى حورية التي أبدت تعاطفاً معه ومع إبنه ، لتؤكد له بأنها كإنسانة تصلح للوقوف الى جانبه وتشاركه هذه الحياة الصعبة والموحشة .
أما الحدث الأهم في الفيلم ، فهو قتل أحد الأغنياء المتاجرين بقوت الناس من قبل متاجر آخر ، لإختلافهما حول المبلغ المستحق لأحدهما من جراء تسفير الشباب الى أفغانستان ، ليجد سيد وحورية في حوزتهما ثروة تزيد على المليونا جنيه . إلا أن سيد يقنع حورية بتسليم هذا المبلغ الى الشرطة والإستفادة فقط من المكافئة . ولكن لسوء

تصرف السلطة المتمثلة في شخصية الضابط ، والذي إعتقل سيد وإتهمه بالقتل وبدأ التحقيق معه في حادث قتل الثري . لتعود حورية بالمبلغ ثانية وفي نيتها التصرف فيه مع سيد بعد إطلاق سراحه .
لينتهي الفيلم مع شحنة كبيرة من الأمل والتأمل في المستقبل.
في (ليلة ساخنة) ، نحن أمام فيلم جيد ، كتبه للسينما رفيق الصبان مع مشاركة بشير الديك ، يواصل فيه عاطف الطيب سعيه الدؤوب في تقديم سينما البسطاء . فنحن أمام سيناريو جيد محبوك في أغلب مشاهده ، تتوفر فيه شروط النجاح الأساسية ، من موضوع شيق وشخصيات معبرة جسدها عاطف الطيب بصدق وإحساس بليغ ، من خلال العناصر والأدوات الفنية والتقنية التي إختارها الطيب بعناية فائقة ، مقدما للمتفرج آخر رسائلة السينمائية .. ونحن في إنتظار فيلمه (جبر الخواطر) الذي إنتهى منه قبل وفاته بأيام معدودة.

جريدة الأيام
21 يناير 1997

الفصل الثاني

عن ثنائية القهر/ التمرد
في أفلام عاطف الطيب

رؤية نقدية
في أسلوبه السينمائي

تقديم

بعد هذا العرض النقدي لجميع أفلام المخرج عاطف الطيب < بقى أن نقوم بدراسة تجربة هذا المخرج السينمائية ، والبحث عن رؤيه ابداعية فنية جسدها في أفلامه ، نناقش من خلالها ما قدمه هذا المخرج من أفكار ومضامين ، كانت ـ بالطبع ـ سبباً لشهرته كمخرج ، وبروزه كفارس مغامر من فرسان السينما المصرية الجديدة . ولكي نفعل ذلك قمنا بعمل جدول لمجمل أفلامه السينمائية ، يشمل أهم عناصر العمل السينمائي (الموضوع ، السيناريو والحوار ، زمن الحدث ، مكان الحدث ، الإخراج والعناصر الفنية والتقنية الأخرى) . وإعتمدنا كثيراً على هذا الجدول في دراسة كل عنصر على حدة ، وخرجنا بتصورات صارت أساساً لهذه الكتاب.

أولا : الموضوع

ينحصر إهتمام عاطف الطيب ، في إختياره لمواضيع أفلامه ، في ثنائية واحدة محددة ، ألا وهي ثنائية: القهر/التمرد.. قهر السلطة والقانون والمجتمع/ التمرد والرفض من الفرد تجاه السلطة والمجتمع . فقد كان عاطف الطيب حريصاً على أن يقدم أفلاماً تسعى دائماً الى الصدق الفني وتتطرق الى مشاكل الواقع ، وتهتم بالمواضيع التي تعبر عن الإنسان البسيط .. الإنسان المحاط بظروف إجتماعية وسياسية وإقتصادية معيشية صعبة غير آمنة . وما أراده عاطف الطيب ، قد وجده عند كتاب السيناريو الأكثر بروزاً في الوسط السينمائي (وحيد حامد = 5 أفلام ـ بشير الديك = 4 أفلام ـ أسامة أنور عكاشة = فيلمين ـ مصطفى محرم = 3 أفلام) ، وهم كتاب إشتركوا مع عاطف الطيب في طرح نفس الهموم والمشاكل التي تهم المواطن البسيط وتعالج قضاياه الحياتية اليومية .

وإذا إستعرضنا أمثلة من أفلام الطيب ، تجسد هذه الثنائية ، فسنجد مثلاً ، بأن فيلم (البريء) يجسد ذلك القهر الذي تمارسه السلطة من خلال إستغلالها لجهل المجند العسكري في تنفيذ الأوامر . هناك أيضاً فيلم (الزمار) حيث الحجر على الآراء والأفكار من قبل السلطة . أما فيلمي (التخشيبة) و (ملف في الآداب) فهما إدانة واضحة للقوانين والإجراءات الحكومية الروتينية ، والتي تتسبب في كثير من الأحيان في فقد الإنسان لآدميته . هذا من ناحية قهر السلطة والقانون ، أما بالنسبة للقهر الإجتماعي ، فهو بارز بشكل واضح في أغلب أفلام الطيب . فمثلاً ، فيلم (سواق الأتوبيس) يشكل علامة بارزة في رفضه لذلك التغيير المفاجيء في العلاقات الإجتماعية والأخلاقية في عصر الإنفتاح . هناك أيضاً فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) الذي ناقش مشاكل الشباب المصري في الثمانينات ، وبالتحديد شباب الطبقة المتوسطة ، الذين يعيشون أزمات هذا العصر .. أزمات مثل السكن والعادات والتقاليد . كما يناقش موضوعاً حساساً جداً يعاني منه الشباب العربي بشكل خاص ، ألا وهو موضوع الجنس ، وجميعها مسببات للقهر الإجتماعي ، الذي يعرقل كافة الطموحات المستقبلية للشباب . أضف الى ذلك الفساد الإجتماعي في فيلم (ضربة معلم) ، والممارسات الخاطئة في المجتمع في فيلم (الدنيا على جناح يمامة) يعدان من عناصر القهر الإجتماعي الذي نبحث فيه .لأما فيلم (الهروب) فهو النموذج الأمثل لنقد الكثير من الممارسات الخاطضة التي يعيشها

الواقع المصري والعر بشكل عام . فهو يتطرق ـ بالتحديد3ـ لتلك الجراح الغائرة في حياتنا -ـمن عنف وتطرف وإرهاب وغيرها ، مؤكداً بأن بعض هذه الممارسات قد ساهم الإعلام وبعض أجهزة الدولة في تكريسها وإنتشارها .

في المقابل يبرز الجزء الآخر من الثنائية (الرفض والتمرد) في نهايات أفلام الطيب ، بإعتبارها النتيجة الحتمية للقهر ، ويتبين ذلك في المشهد الأخير لفيلم (سواق الأتوبيس) الذي يشكل تحدياً لتلك التغيرات الإجتماعية والأخلاقية ، والتأكيد على مواجهتها . وكذلك في فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) عندما أصر بطلا الفيلم على محاكمتهما ، ليتمكنا من فضح كل تلك الصعوبات والإحباطات التي يتعرض لها الشباب . وهناك أيضاً المتهمات في فيلم (ملف في الآداب) اللاتي لا يكتفين بالبراءة ، ويطلبن من المحكمة توفير الأمان الإجتماعَ العادل ، حيث أن البراءة القانونية شيء ، وصفاء السمعة الإجتماعية وإستمرار إتهام المجتمع ـ الذي سيظل سزفاً جسلطاً على رقاب الأبرياء الى مالا نهاية ـ شيء آخر . وأفلام (التخشيبة) و (الزمار) و (البريء) و (كييبة الإعدام) و (الهروب) ، جميعها أفلام تؤكد على رفض الظلم السياسي والإجتماعي ، وإن كان هذا التأكيد يأتي بشكل فردي و مباشر أحياناً .. فردي في أفلام مثل (سواق الإتوبيس ـ الحب فوق هضبة الهرم ـ الهروب ـ ملف في الأداب ـ الزمار) . و مباشر في أفلام مثل (التخشيبة ـ البريء ـ البدرون ـ ضربة معلم ـ كتيبة الإعدام ـ ضد الحكومة) .

ثانيا : السيناريو والحوار

هناك تساؤل تستحدثه تلك الثنائية المعروضة في فكر عاطف الطيب ، وهو : هل إستطاعت المعالجة الدرامية (السيناريو والحوار) عند عاطف الطيب أن تجسد الموضوع المطروح بشكل جيد ؟ فالمتتبع لإحصائية الجدول ، يرى بأن هناك ضعفاً عاماً يسود أفلام الطيب بالنسبة لمعالجة تلك الثنائية التي سبق الحديث عنها ، فيما لو إستثنينا أفلام (سواق الأتوبيس) و (الهروب) و (إنذار بالطاعة) . فمثلاً نرى بأن السيناريو في فيلم (التخشيبة) ذو إيقاع سريع موحٍ ومحفز ، تشوبه بعض المفارقات الدرامية في نصفه الأول . صحيحٌ بأنه نجح في الإحتفاظ بعنصر التشويق والغموض والتوتر في بناء الأحداث .. إلا أنه في النصف الآخر يتحول الى سيناريو ضعيف تقليدي ، خاصة بعد أن ينكشف الغموض وينقلب الفيلم الى لغز بوليسي إنتقامي من غير مبررات منطقية . وفي فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) يقدم السيناريو شخصيات واقعية جداً في المجتمع ، لكنه لم يقدم جديداً في المعالجة الدرامية وبدا تقليدياً في تركيبته وكتابته للسيناريو ، وكان إعتماد السيناريو بشكل كبير على الحوار في توصيل أفكار الفيلم ، نقصد الحوار الزائد في كثير من المشاهد ، والواقعي والجميل في بعضه . أما في فيلم (ملف في الآداب) فنجد سيناريو يتصف بأنه جيد جريء وإستفزازي ، إلا أنه كان متسرعاً ومتناسياً إيجاد مبررات لتصرفات شخصياته ، حيث لم يتوقف بالتأمل والتحليل للمراحل التي مرت بها بعض الشخصيات . وقد كان واضحاً بأن السيناريو يتعجل الوصول الى النتيجة المثيرة للمتفرج . حيث يقفز بنا الفيلم الى مشهد المحاكمة ، دون المرور على الآثار الجانبية الهامة التي لحقت بعائلات المتهمات في قضية الدعارة . كذلك في فيلم (البريء) حيث كان السيناريو تقليدياً في معالجته لموضوع هام وخطير ، وضاع بين الميلودراما المؤثرة المصحوبة بالعنف ، وبين إطروحات الفن الملتزم ، ولهذا جاء السيناريو ركيكاً في كتابته الدرامية ، معتمداً في نجاحه على فكرته الجريئة . كما أن السيناريو قد ركز في بنائه للشخصيات على الشخصية المحورية فقط ، والتي جاءت صادقة ومرسومة بعناية ، وبالتالي تناسى الإهتمام بالشخصيات الأخرى . وفي فيلم (ضربة معلم) فإن السيناريو لم يوفق كثيراً بالدخول في أعماق شخصياته ودراسة إنفعالاتها وتحليلها نفسياً وإجتماعياً ، لذلك بدت ردود أفعال بعض الشخصيات وتصرفاتها ساذجة وغير مقنعة . ولولا عنصري التشويق

والحركة ، الذي حاول الفيلم الإحتفاظ بهما حتى النهاية ، لسقط الفيلم في الكثير من السطحية ، وتبين بشكل جلي ذلك الضعف في شخصيات الفيلم . أما السيناريو في فيلم (كتيبة الإعدام) فقد إعتمد على حكاية تقليدية قديمة جداً ، ألا وهي حكاية القتل والإنتقام .
وبالرغم من إن السيناريو قد أضاف بعداً سياسياً للفيلم ، بعد تقديمه لبعض الحيثيات والإسقاطات المعاصرة ، ليتحول السيناريو الى قضية شرف ودفاع عن الوطن ، وهو أن مرحلة الإنفتاح الإقتصادي هي خيانة لحرب أكتوبر ، إلا أن السيناريو قد أخفق تماماً في التعبير عن هذا درامياً ، بل إنه لم يقنعنا ولم يقدم أية مبررات منطقية لتصوره هذا ، إضافة الى أن السيناريو أساساً قد إعتمد على فكرة غير منطقية مختلقة وبنى عليها مجمل أحداثه .

أما بالنسبة لسيناريو الأفلام الثلاثة (سواق الأتوبيس ـ الهروب ـ إنذار بالطاعة) ، فقد نجوا من ذلك الضعف والتذبذب في المستوى . ففي فيلم (سواق الأتوبيس) نحن أمام سيناريو خلاق وبسيط ، بعيد عن المباشرة ، يتحاشى جاهداً تقديم مواعظ وخطب رنانة ومباشرة عن الشرف والأمانة والوطنية . هذا إضافة الى الحوار الذكي واللماح والمركز ، والذي إبتعد عن الثرثرة الكلامية . كذلك في فيلم (الهروب) حيث نجد سيناريو أكثر ما يمكن أن يوصف به كونه جيداً وواعياً في الرؤية والمعالجة . الشخصيات فيه مدروسة بعناية ، والأحداث منطقية ومتماشية مع منطق الشخصيات . حيث كان من الممكن أن تسوده حوادث الإنتقام كما في الكثير من الأفلام المشابهه ، إلا أننا أمام سيناريو يحطم هذا القيد ـ بعد حادثتين فقط ـ ويتطرق الى عدة قضايا مهمة تضع المتفرج في مواجهة مناطق جديدة وبشكل جريء في الطرح الإجتماعي والسياسي . كذلك سيناريو (إنذار بالطاعة) الجيد والمحفز ، والذي نجح في تقديم قصة حب رومانسية في إطار جديد ومشوق وغير مباشر . كما نجح السيناريو في تقديم شخصيات واقعية ومرسومة بعناية ، تنطق بحوار جميل ومركز بعيد عن الثرثرة الكلامية .

وأمام كل هذه الأمثلة المطروحة ، يتبين للمتتبع بأن عاطف الطيب كفنان .. كان همه الأول والأخير ، من خلال أفلامه ، هو طرح مواضيع وقضايا لصيقة بهذا الإنسان ، مهما تكن النتائج .. ... يبدو لي أن الذي يميز أفلامي هو موضوعاتها ، فإختيار الموضوعات يتم بعناية ، ولابد أن تكون مرتبطة بإهتمامات المواطن . إني أتلمس المشاكل التي تهم المواطن من الطبقة المتوسطة ، وبالذات من أبناء جيلي... . و .. ... يجب أن نكون شاهدين على عصرنا ، بلا تزييف أو تشويه .. فأنا أترجم ما يمكن أن يمس كل ما يعتمل داخل الناس ، ويؤثر فيهم .. كل ما يهزهم في حياتهم اليومية . وخلاصة القول .. أن نحاول التعبير بصدق وأمانة .. عيوننا على ما يحدث في مجتمعنا .. في الحياة ، ونشحن هذا

بأعمالنا الفنية ... .
وهذا بالضبط ، ما حرص على تجسيده عاطف الطيب في جميع أفلامه .. البحث في قضايا تهم الناس وتناقش مشاكلهم . ومن المؤكد بأن هذا الدافع والهم الإجتماعي الذي حمله على عاتقه ، قد جعله يكثر في الإنتاج ، ويلهث وراء الموضوع الإجتماعي أساساً . ومن البديهي القول بأن السينما ليست موضوعاً فحسب ، وإنما هي فن بصري يعتمد أساساً على التكوين في الصورة السينمائية ، فالموضوع شيء يختلف عن السيناريو (هيكل الفيلم) ، فالأهم من ذلك هو كيفية معالجة هذا الموضوع ، من خلال سيناريو مناسب ومنطقي .. وإلا كيف نفسر تميز فيلم (سواق الأتوبيس) مثلاً ، عن بقية أفلام تناولت مرحلة الإنفتاح ، فالموضوع واحد هنا .. ثم كيف إن فيلم (الهروب) مثلاً ، يتميز عن جميع أفلام عاطف الطيب الأخرى. ولا نعتقد بأن هذه النقطة الأساسية والبديهية قد غابت عن مخرجنا الطيب ، ولكننا نراه يندفع بحماس وبنوايا حسنة وراء موضوع مهم ، متغافلاً أهمية تلك العناصر الأخرى (تصوير ـ إضاءة ـ لون ـ ديكور وغيرها من مكونات الكادر السينمائي) .. فالحماس والنوايا الحسنة ليست دوماً طريقاً لفن جيد . حيث من الملاحظ بأن عاطف الطيب لم يكترث كثيراً بتكوينات كادراته الجمالية والشكلية ، مما جعله يقع في ـ أحيان كثيرة ـ في مآزق فنية ، نتيجة ذلك التباين الملحوظ في مستوى أفلامه من حيث الشكل وحتى المضمون أحياناً ، ما بين الجيد والأقل جودة والرديء ، مما أوحى للمتتبع بأن عاطف الطيب لم يتبن ـ قط ـ رؤية سينمائية محددة وواضحة يحمِّلها جميع أفلامه ، فيلماً بعد فيلم .

ثالثا : الزمن

لقد إختار عاطف الطيب زمناً محدداً لغالبية أفلامه ، وهو الفترة الممتدة منذ مطلع عصر الإنفتاح وحتى الوقت الحاضر ، أي منذ منتصف السبعينات وحتى مطلع التسعينات . فقد ناقش الطيب مجموعة من المتغيرات الإجتماعية والإقتصادية التي أفرزتها مرحلة الإنفتاح والفترة ما بعد الإنفتاح ، والتي طرأت بشكل مفاجيء على المجتمع المصري وغيرت في كثير من القيم والأخلاقيات العامة .

ولا نعتقد بأن التدليل على هذا الزمن في تجربة عاطف الطيب سيكون صعباً ، فغالبية أفلامه توحي بهذا الزمن ، إما بشكل مباشر أو غير مباشر . فالتفكك الأسري والتفسخ الأخلاقي للمجتمع في فيلم (سواق الأتوبيس) جاء نتيجة ذلك التغيير المفاجيء في العلاقات الإجتماعية لعصر الإنفتاح ، حيث أوحت شخصيات الفيلم بذلك . ومشاكل الشباب المصري من الطبقة المتوسطة والتي طرحت في فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) ، لم تبرز بهذا الشكل إلا في مرحلة الإنفتاح وما بعده . والتصرفات غير المسئولة لبعض رموز السلطة في فيلم (ملف في الآداب) ، كان المعني بها زمن الإنفتاح ، حيث تفسخ القيم الأخلاقية والمحسوبية . هذا إضافة الى أن فيلم (ضربة معلم) يشير بأن مرحلة الإنفتاح قد شهدت سيادة الخارجين على القانون والتحايل عليه وإنتشار الفساد والدفاع عنه . أما فيلم (كتيبة الإعدام) فهو يعلن صراحة بأن السوبرماركت ما جاءت إلا بعد الخيانة الكبرى في حرب أكتوبر 73 . كذلك الإشارة الى مكاتب توظيف الأيدي العاملة في الخارج في فيلم (الهروب) ، تشي بأن الفيلم يحكي عن مرحلة الإنفتاح ، حيث إنتشرت الهجرة الى الخارج في هذه الفترة بالذات . كما أن مرافعة المحامي في المحكمة في فيلم (ضد الحكومة) تشير صراحة عن فترة الفيلم ، وهي ما بعد عصر الرئيس السادات . وصحيح بأن فيلمي (الزمار) و (البريء) لم يشيرا صراحة بالزمان ، حيث الزمان مسكوت عنه في الفيلمين ، إلا أن ذلك قد جاء إما لإعتبارات فكرية ، إو لظروف رقابية بحتة . أما فيلمي (قلب الليل) و (ناجي العلي) فالزمن فيهما يتبع زمن الرواية أو يتبع السيرة الذاتية ، المأخوذ عنهما الفيلمين .

بعد هذا العرض لبيان الزمن في أفلام الطيب ، لا بد أن يرد هذا التساؤل .. لماذا إختار عاطف الطيب هذا الزمن بالذات في غالبية أفلامه ؟ وللإجابة على هكذا تساؤل ، لا بد من التأكيد على أن كافة

الموضوعات والأفكار والإطروحات التي حملتها أفلام عاطف الطيب ، تمثل وجهة نظر شخصية للمخرج ، أي إنه يتبناها ويؤمن بها تماماً .
فهو مثلاً ، في أحد أحاديثه الصحفية ، يؤكد هذا التصور ، بل ويسهب في الحديث ، عندما يتذكر إحدى لقاءاته الجماعية مع صديقيه المخرج محمد خان والسيناريست بشير الديك ، في مقهى في وسط مدينة القاهرة ، في أوائل الثمانينات ، حيث كان الحديث عن السينما والسياسة والحياة . يتحدث عاطف الطيب ، فيقول : ... لا أستطيع القول بأن أحلامنا وأفكارنا ساعتها كانت واضحة أبداً ، كانت مجرد إرهاصات ، تنبؤات ، آمال .. كنا نستبصر الدنيا ، ونحن نسعى لشمول ثقافي ، لا يعني القراءة فقط ، ولكن الحياة مع مختلف الشرائح ، فهم مجريات الأمور ، الإحتكاك بالواقع ، ملازمة التجارب .. والقراءة أيضاً ..
كان سؤالنا ـ المر ـ كيف إستطاع السادات في عشر سنوات أن »يشخبط« إنجازات عبد الناصر ، رغم الجماهيرية الواسعة التي كانت تحيط بناصر وإنجازاته ، رغم إنحيازه للناس والفقراء ، كيف تمكن السادات من كل هذه »الردة« ، والرجل لم تمر ذكراه الخامسة بعد !!
كان يعني ذلك ـ لدينا وقتها ـ أمرين : الأول ، أن خطأً ما شاب تجربة ناصر ، علينا أن نعرفه وندركه . والثاني ، أنه لا بد من مواجهة ما يحدث ـ فناً بالطبع ـ وطرح حل واضح كحد أدنى ، وهو بث الهمة . قد تسأل ، هل كانت هذه نظرية موجودة على مائدتنا في المقهى .. لا بالتأكيد .. كل هذا أذكره الآن من أطراف الأحاديث والذكريات والمحاورات .. لم يطرح هكذا بوضوح ولم يعلن بقوة ، لكن هل تتصور ، بأننا قد طرحناه كما قلته بالضبط في الأفلام ... .
وهذا ما يفسر ثبات الزمن ـ الى حد كبير ـ في غالبية أفلام الطيب ، إذ أراد بذلك أن تكون أفلامه شاهداً على هذه المرحلة الزمنية بالذات .

رابعا : المكان

إن للمكان في السينما دوراً بارزاً وهاماً في التأثير على الأحداث والشخصيات . وفي كثير من الأحيان ، يصبح للمكان شخصية مستقلة وشكلاً خاصاً ، ليلعب دوراً درامياً فعالاً وهاماً في التعبير الدرامي ، بدل بقائه كخلفية فقط للحدث الدرامي . هذا ـ بالطبع ـ إذا إستُغِّل هذا الدور التأثيري . أما كيفية قياس هذا الدور للمكان ، فلا يكون ـ طبعاً ـ بالحيز الزمني المتاح للمكان على الشاشة ، بل إن قياسه يكمن في أهمية هذا المكان من حيث كونه شخصية فاعلة ومؤثرة في الشخصيات والأحداث . وبالرغم من أن عاطف الطيب قد قام بتصوير مجمل أفلامه خارج الأستوديو (المدينة ـ القرية) ، إلا أن المكان في أفلامه ، قد تأرجح بين الدور الإيجابي والدور السلبي ، معتمداً على ما يحمله السيناريو في هذا الخصوص . وغالباً مانرى كاميرا الطيب تجوب الشوارع والأزقة متتبعة للشخصيات وإنفعالاتها ، دون أن يكون للمحيط المكاني دوراً في هذه الإنفعالات .

ففي فيلم (التخشيبة) مثلاً ، لم يكن امواقع التصوير دوراً حقيقياً في التأثير على الأحداث والشخصيات ، هذا بالرغم من الإحساس بالكآبة في مكاتب الأمن ومراكز الشرطة . لذلك كان المكان مجرد خلفية للأحداث فقط .

وفي فيلم (البريء) ، نلاحظ بأن شخصية القرية كانت بارزة ، وتأثيرها على تصرفات الشخصيات كان واضحاً ، بل أن الشخصية الرئيسية نفسها أخذت مصداقيتها من جو القرية . أما بالنسبة للمعتقل كمكان ، فكان فقط خلفية للأحداث ، وتصرفات الشخصيات كانت تعبر عن نفسها وتعبر عن الحدث . وهناك مشهد قصير صور في القطار ، فبالرغم من قصر هذا المشهد ، إلا أن القطار كان تأثيره واضحاً علي المشهد ، وكان وراء ذلك التصرف الذي قام به أحمد زكي في محافظته ودفاعه عن إلهام شاهين .

كما إن الجو البوليسي والمطاردات التي إحتواها فيلم (ضربة معلم) ، قد فرضت أماكن معينة تناسب هذا الجو ، وبالتالي أصبح المكان خلفية للأحداث فقط .

أما في فيلم (الهروب) ، فقد إتخذ المكان حيزاً هاماً ، بل كان له دور البطولة أحياناً ، وكان ذو شخصية واضحة ومؤثرة في الأحداث والشخصيات في غالبية المشاهد ، فكل جزئية فيه محسوب لها ، ومستقلة في تكوين الموقف والحدث . مثلاً ، في مشاهد محل الخضار

في السوق ، بالذات مشهد التفتيش عن منتصر عند تعلقه في السقف ، حيث لم يكن أن يحدث لولا وجوده في هذا المكان بالذات . وفي مشاهد القرية ، وبالذات مشهد الجنازة ، حيث كان طابع الجنازة مرتبطاً إرتباطاً كلياً بالطابع العام للقرية ، ولولا هذا الطابع الخاص والمؤثر على الحدث ، لما تمكن منتصر من الهروب من أيدي الشرطة . بالإضافة الى ذلك المشهد الليلي ، عند مفاجأة منتصر من قبل الضابط ، وهو مستغرق في التفكير . وفي مشاهد شقة صباح أيضاً ، وبالذات مشهد إفتعال »الخناقة« ليتمكن منتصر من الهروب . وكل هذه أمثلة فقط ، وليست حصراً لأهمية المكان في فيلم (الهروب) ، حيث المكان مختار بدقة وعناية فائقة .

وللمكان في فيلم (إنذار بالطاعة) شخصية مؤثرة في الحدث الدرامي ، وكان لصيق بالشخصيات ، بل أنه قد أعطى مبررات منطقية للأحداث ولتصرفات الشخصيات . حيث نرى الحواري الضيقة التي تحاصر الحركة وتطبق على الأنفاس ، والبيوت البسيطة ذات الجدران المتهالكة ، والتي تحاصر ساكنيها وتدفعهم الى الهرب والفكاك منها .

خامسا : الإخراج

والعناصر الفنية والتقنية الأخرى

يصل بنا الحديث عن الإخراج والجانب التقني والفني في أفلام عاطف الطيب ، فمن الملاحظ بأن هناك تبايناً واضحاً في أسلوب الطيب الإخراجي وفي المستوى الفني والتقني لأفلامه .. مما يوحي بأن الطيب لم يتبنى رؤية سينمائية فنية محددة وواضحة يحمِّلها جميع أفلامه ، فيلماً بعد فيلم . هذا بالرغم من أن الطيب ـ كمخرج حرفي ـ قدم مستويات فنية تقنية جيدة ، في كثير من الأحيان .. خصوصاً وأنه ـ في تعاونه مع فريق العمل الفني ـ قد كرر في أفلامه أسماء معروفة كل في مجاله . فمثلاً في مجال التصوير تعامل مع سعيد شيمي في 8 أفلام ، ومع عبد المنعم بهنسي في 3 أفلام ، ومع محسن نصر و هشام سري في فيلمين لكل منهما . وفي مجال المونتاج تعامل مع نادية شكري في 10 أفلام ، ومع أحمد متولي في 5 أفلام ، ومع سلوى بكير في 4 أفلام . وفي مجال الموسيقى التصويرية تعامل مع مودي الإمام في 5 أفلام ، ومع عمار الشريعي في 3 أفلام ، ومع محمد هلال في 3 أفلام . أما في التمثيل ، فقد تعاون مع ألمع النجوم .. فمع نور الشريف قدم 9 أفلام ، ومع أحمد زكي قدم 5 أفلام ، وقدم لكل من : محمود عبد العزيز ، نبيلة عبيد ، ليلى علوي ، ممدوح عبد العليم ، ثلاثة أفلام . ومع كل هؤلاء الفنيين والفنانين ، قدم عاطف الطيب مستويات فنية راقية ، خصوصاً في مجال الأداء التمثيلي . إلا أن هذا لا ينفي بأن كل فيلم يقدمه يختلف عن الفيلم الآخر في الأسلوب والرؤية الفنية .

وبالرجوع الى الجدول ، سنجد ـ مثلاً ـ بأن أفلام الطيب ـ في غالبية مشاهدها ـ تعتمد على التصوير خارج الأستوديو . ويأتي ذلك إما لأن التصوير خارج الأستوديو أقل تكلفة إنتاجية ، أو سعياً للوصول الى الصدق الفني وبالتالي الوصول الى المتفرج بسهولة . ومهما يكن السبب في خروج الكاميرا من الأستوديو ، فقد جاء ذلك في صالح العمل الفني عموماً .. حيث كانت الكاميرا تجوب الشوارع والأزقة بحركتها الحرة والملفتة ، خصوصاً الكاميرا المحمولة منها ، والتي أضفت نوعاً من الحركة على المشاهد بشكل عام . ويتضح ذلك أكثر في أفلام (سواق الأتوبيس ـ الحب فوق هضبة الهرم ـ ملف في الآداب) . أما بالنسبة للإضاءة ، فقد كانت في كثير من الأحيان إضاءة درامية معبرة ومساهمة في خلق الجو الداخلي للمشهد (الغيرة القاتلة ـ سواق الأتوبيس ـ الزمار ـ البريء ـ قلب الليل ـ الهروب) . على

العكس من أفلام (التخشيبة ـ كتيبة الإعدام) مثلاً ، حيث لم يكن للإضاءة دوراً مهماً وبارزاً في التعبير الدرامي ، بل يمكن أن نقول عنها بأنها كانت إضاءة تكميلية فقط .

نصل الآن للحديث عن تكوين الكادر الجمالي ، وإختيار زوايا التصوير وحجم اللقطات ، حيث نلاحظ بأن عاطف الطيب لم يكترث كثيراً بتكوينات كادراته الجمالية والشكلية ، إلا فيما ندر . وبما أن أداة التعبير في السينما أساساً هي الصورة ، فلا بد أن يكون هناك إهتمام واضح بهذه الصورة ، والمقصود طبعاً الصورة الدرامية المعبرة . ففي غالبية أفلام عاطف الطيب (التخشيبة ـ الحب فوق هضبة الهرم ـ ملف في الآداب ـ كتيبة الإعدام ـ ضد الحكومة ـ دماء على الإسفلت) كان الموضوع الجيد والجريء طاغياً على كل شيء ، أقصد ذلك الموضوع الذي أعتمد في الأساس على الحوار الكثيف والمباشر ، وعلى عناصر أخرى غير الصورة في التوصيل ، مما أدى الى التقليل من أهمية لغة الصورة المعبرة وجعلها ضعيفة في كثير من الأحيان . بل أن في بعض أفلام الطيب كان من الصعوبة بمكان الكشف عن أي إبتكار فني جمالي ، يكفي لإفراز طاقات وإمكانيات فنية جمالية للعمل الفني . وبالتالي إختفى ذلك الدور التعبيري للصورة . ويتضح ذلك في أفلام (أبناء وقتلة ـ البدرون ـ الدنيا على جناح يمامة) . وهذا الحديث ـ بالطبع ـ لا ينطبق على أفلام قليلة مثل (سواق الأتوبيس ـ الزمار ـ البريء ـ قلب الليل ـ الهروب ـ ناجي العلي ـ إنذار بالطاعة) . ففي فيلم (سواق الأتوبيس) مثلاً ، كان هناك تصوير أخاذ ، وزوايا تصوير مدروسة بعناية ، وإضاءة درامية موفقة غالباً . وفي (الزمار) كانت حركة الكاميرا وزوايا التصوير في قمة تألقها ، حيث وفق الطيب في إعطاء تكوينات جمالية للكادر في كثير من الأحيان ، هذا بالرغم من أنها كانت تكوينات مبعثرة في زوايا الفيلم ، ولم تكن تشكل أسلوباً واضحاً للإخراج . كذلك في (قلب الليل) حيث تميز التصوير بتكوينات جمالية رائعة للكادر، وإستخدام موفق للإضاءة داخل المشاهد ، وهي إضاءة درامية أعطت إيحاءً بالفترة التاريخية ، وذلك بإستخدام موفق للمرشحات المختارة من قبل المخرج ومدير التصوير، مما أضفى على المشاهد شفافية معبرة. إلا أن كل ذلك كان في النصف الأول من الفيلم ، حيث إفتقد النصف الثاني منه لكل هذا الإبداع . وفي (ناجي العلي) هناك جهد ملحوظ وعالي المستوى في التصوير ، حيث الإختيار الموفق لحجم اللقطات وزوايا التصوير ، إضافة الى الإضاءة الدرامية المعبرة ، خصوصاً في المعارك الليلية التي إتسمت بالشاعرية الواقعية . أما في فيلم (الهروب) ، فقد حقق التصوير والإضاءة مستوى عالياً من الحرفية ، وخلقا الجو المتناسب مع الحدث الدرامي ، كما نجحت الكاميرا في التعبير عن ذلك التوتر الدرامي بحركتها الحرة في

الأماكن المغلقة أو بالإهتزاز المتوتر عند التصوير فوق سطح القطار مثلاً . وبالتالي تميز التصوير بتكويناته الجمالية القوية والمعبرة .. حيث كان هناك حقاً إهتمام بالجانب الجمالي في هذا الفيلم .

نأتي للحديث عن تجربة المونتاج في أفلام عاطف الطيب .. حيث أن لهذا العنصر أهمية كبيرة في السينما ، بإعتباره عامل حاسم في المحافظة على الإيقاع العام للفيلم ، والتحكم في العلاقة بين التصاعد الدرامي للحدث وبين شخصيات الفيلم . ففي أفلام الطيب ، نلاحظ ذلك التفاوت الفني لدور المونتاج وأهميته .. كما أن هناك تفاوتاً واضحاً في إعتماد عاطف الطيب على المونتاج من فيلم الى آخر . فمثلاً في بعض الأفلام التي قدمها الطيب (سواق الأتوبيس ـ التخشيبة ـ ملف في الآداب ـ ضربة معلم ـ كتيبة الإعدام ـ ضد الحكومة ـ دماء على الإسفلت) ، كان للمونتاج دور مهم في الحفاظ على إيقاع تصاعدي لاهث وتشويقي متناسب والحدث الدرامي . وفي (ملف في الآداب) ، نجد قطعاً سريعاً ولاهثاً يعتمد المونتاج المتوازي في التعبير الدرامي . وفي (ضربة معلم) هناك مونتاج سريع ولاهث ، ويتناسب وأسلوب التشويق والحركة الذي إتخذه الفيلم . وفي أفلام (ناجي العلي ـ ضد الحكومة ـ دماء على الإسفلت ـ إنذار بالطاعة) ، نلاحظ مونتاجاً جيداً إحتفظ بنبض الفيلم الدرامي وإنفعالات الشخصيات . وفي المقابل هناك في أفلام (الغيرة القاتلة ـ الزمار ـ البريء ـ أبناء وقتلة ـ البدرون ـ قلب الليل) مثلاً ، إخفاقات وتذبذب في مستوى المونتاج من مشهد الى آخر ، مما أدى الى عدم السيطرة على إيقاع الفيلم العام .

أما بالنسبة للموسيقى التصويرية في أفلام عاطف الطيب ، فهي ـ بشكل عام ـ متوافقة مع الحدث وتعبر عنه . وعلى أقل تقدير ، تكون ـ أحياناً ـ خلفية للحدث ، إن لم تعبر عنه . كما يلاحظ في موسيقى أفلام الطيب ، بأنها تتميز بالطابع الحزين المعبر ، وتعتمد ـ غالباً ـ على نفخات الناي الحزينة أو آلة أخرى مصاحبة (سواق الأتوبيس ـ التخشيبة ـ الحب فوق هضبة الهرم ـ الزمار ـ ملف في الآداب) . وموسيقى أوركسترالية حزينة معبرة في أفلام (البريء ـ قلب الليل ـ الهروب ـ ناجي العلي ـ إنذار بالطاعة) . أما في فيلمي (أبناء وقتلة ـ البدرون) فهناك إستثناء ، حيث كانت الموسيقى تقليدية صارخة ، تتناسب والطابع الميلودرامي الذي طرحه الفيلمان . أما موسيقى الفنان مودي الإمام ، والذي بدأ التعاون مع الطيب منذ فيلمه (قلب الليل) ومن بعدها في أفلام (الهروب ـ ناجي العلي ـ ضد الحكومة ـ دماء على الإسفلت) ، فهي موسيقى حديثة جيدة وموحية ، وتشكل نقلة في التعبير الدرامي للموسيقى في السينما المصرية عموماً . ففي فيلم

(الهروب) مثلاً ، نجد موسيقى رائعة جداً ، إستطاعت أن تعمق الكادر السينمائي ، وكانت جزءاً أساسياً في تكوين الصورة وليست ظلاً لها فحسب ، خصوصاً في ذلك المؤثر الصوتي الجميل (صوت راعي الجمال) والمتناسب مع الموقف الدرامي في تجسيد العلاقة بين البطل والصقور المحلقة .

والتمثيل ـ أيضاً ـ في أفلام عاطف الطيب ، كان عنصراً هاماً ، إستخدمه الطيب في توصيل ما يريده للمتفرج ، مستفيداً في ذلك من قدرات ممثليه الذين إختارهم بعناية شديدة . بل إنه في بعض أفلامه إعتمد ـ بشكل أساسي ـ على تلك القدرات الأدائية للممثل في التوصيل ، متناسياً الإهتمام ببقية العناصر الأخرى . كما حدث فعلاً في فيلمه (البريء) ، عندما كان أداء أحمد زكي هو الفيصل الحقيقي الذي جعلنا نصدق سبع الليل ، ونتابع معه خطوات مغامرته الكبيرة هذه .. إن أحمد زكي ، بهذا الصدق في الأداء قد جعل المتفرج يتعاطف مع الشخصية الى درجة التماهي ، حيث أن المتفرج قد نسى أو تجاهل أن يفتش عن الأخطاء والسلبيات التي إحتواها الفيلم. بل إن هذا التماهي قد جعله لا يرى ما يمكن أن يخالف المنطق أحياناً . وقد كان عاطف الطيب عموماً ، حريصاً جداً في إختياره لممثليه ، بل ونجح ـ الى حد كبير ـ في إدارتهم بشكل ملفت للنظر ، مستفيداً من قدرات أدائية كامنة فيهم ولم تستثمر قبل ذلك .. حيث كان الممثل في أغلب أفلام الطيب ، في أفضل حالاته . ولا يمكن للمتفرج أن ينسى مثلاً ، أداء نور الشريف في (سواق الأتوبيس) ، أو أداء نبيلة عبيد في (التخشيبة) ، أو أداء مديحة كامل و صلاح السعدني في (ملف في الآداب) ، ولا يمكن ـ أيضاً ـ نسيان كل تلك الشخصيات الرائعة ، التي أداها أحمد زكي في أفلام (التخشيبة ـ الحب فوق هضبة الهرم ـ البريء ـ الهروب ـ ضد الحكومة) .

وبعد أن تحدثنا عن التصوير والمونتاج والموسيقى والتمثيل في أفلام عاطف الطيب ، بإعتبارها عناصر فنية تقنية هامة ، تسخر لخدمة المخرج في صياغة رؤيته الإخراجية للعمل الفني . يبقى أن نتحدث عن العملية الإخراجية نفسها ، وقدرات المخرج في السيطرة على مجمل هذه الأدوات الفنية والتقنية ، للوصول بالفيلم الى أفضل مستوى فني .

وإذا إستعرضنا أمثلة من الجدول ، تجسد مستوى الإخراج عند الطيب . فسنجد مثلاً بأن الإخراج في فيلم (التخشيبة) كان موفقاً الى حد ما في تنفيذه للسيناريو ، وليس هناك جديد فيه ، هناك فقط إدارة جيدة للممثلين . كذلك الإخراج في (الحب فوق هضبة الهرم) الذي كان تقليدياً ، يشوبه بعض اللمحات الفنية الجيدة ، هذا بالرغم من أن هناك

إدارة جيدة للممثل والكاميرا ، خصوصاً المحمولة منها. وفي فيلم (الزمار) نجد إيقاعاً منسجماً نوعاً ما في الإخراج ، مع وجود إهتمام بالكادر الجمالي للصورة ، في أحيان كثيرة . ولا يمكن نكران ذلك الجهد الفني المبذول من المخرج في فيلم (ملف في الآداب) في الإحتفاظ بالنبض المتدفق والإيقاع السريع واللاهث للفيلم. كما أن المخرج نجح في الموازنة بدقة بين الإيقاع البوليسي للفيلم ، وبين إيقاعه كفيلم يحمل هدفاً فكريا إجتماعياً . وفي فيلم (ضربة معلم) نجد إخراجاً جيداً حافظ على عنصري التشويق والحركة حتى نهاية الفيلم ، مما ساهم في إنتشال الفيلم من السقوط في السطحية . وكان خطأ الإخراج في فيلم (قلب الليل) هو أن المخرج كان أميناً للعمل الروائي الى درجة فقدانه للغتة السينمائية ، وإرتباك هذه اللغة في أحيان كثيرة ، مما جعل الفيلم يتخبط في لهاثه وراء العمل الأدبي . هناك سيطرة من المخرج في الجزء الأول على تنفيذ كادراته ، هذا إضافة الى الشفافية التي ساهمت في جمالية المشاهد.. أما بقية الفيلم ، فقد إفتقد لكل تلك التقنيات الإبداعية ، بل وضاع وراء تجسيد سردية القص الروائي ، لدرجة شعورنا بأن الفيلم قام بإخراجه إثنان ـ يختلفان تماماً في الرؤية السينمائية . أما في فيلم (الهروب) فنجد مستوى فنياً جيداً في الإخراج ، وصل به مخرجه الى درجة كبيرة من الإتقان ، حيث نجح في إدارة فريقه الفني من فنانين وفنيين . فهناك ، حقاً ، إبداع أدائي من الممثلين ، إن كان في الأدوار الرئيسية أو الثانوية . وهناك أيضاً تمكن واضح من المخرج في السيطرة على أدواته الفنية والتقنية . وهناك جهد واضح يحسب لصالح المخرج في فيلم (ناجي العلي) إن كان في تجسيد المعارك أو في تحريك المجاميع . وهناك أيضاً سيطرة كاملة على أدواته الفنية والتقنية كمخرج . وفيلم (إنذار بالطاعة) يتميز بإخراج جيد ، ذو إيقاع متناغم مع الأحداث والشخصيات ، وهناك تكوينات جمالية للكادر في أغلب المشاهد . إدارة موفقة من المخرج لأدواته الفنية والتقنية .

وختاماً نتوصل الى إشكالية هامة بالنسبة لتجربة المخرج عاطف الطيب السينمائية ، وهي إن مشكلتة كمخرج ، تكمن في أسلوبه الإخراجي المبسط الى درجة كبيرة ، وذلك بإعتماده على الموضوع والموقف الجريء ـ بشكل أساسي ـ في التوصيل .. هذا بالرغم من أن هناك في أفلامه كم كبير من الشعر والرمز والموسيقى ، إضافة الى الأفكار والعناصر (الأدوات) التقنية .. إلا أنها جميعاً تفتقد ـ في نفس الوقت ـ لتلك الرؤية الإخراجية الخاصة التي في إمكانها توظيف كل تلك الإمكانيات التقنية والفنية للإنطلاق بالعمل الفني الى آفاق فنية وإبداعية قد تثير الإعجاب ، وترتقي بالمستوى الفني للفيلم .. فسينما

اليوم لا بد أن تكون قادرة على الجمع ما بين الشكل والمضمون في إطار متوازن ومحسوب .


ملحق:

ببلوغرافيا لأفلام عاطف الطيب

مصادر

أبناء وقتلة - وجيه خيري - جريدة الوطن الكويتية - 15/7/1986.
استكشاف مخرج - ابراهيم عيسى - جريدة الخليج الإماراتية - 21/2/1989.
البدرون - محمود سعد - جريدة الخليج الإماراتية - 24/6/1987.
البريء - خميس خياطي - مجلة اليوم السابع - 12/1/1986.
البريء وملف في الآداب - محمد رضى - جريدة القبس الكويتية - 3/11/1986.
البريء - عماد النويري - جريدة القبس الكويتية - 14/10/1986.
البريء - رفيق الصبان - مجلة السينما والناس المصرية - نوفمبر 1985.
البريء (رقابة) - سمير نصري - جريدة النهار اللبنانية - 3/2/1986.
التخشيبة - كمال رمزي - مجلة اليوم السابع - 27/8/1984.
التخشيبة - صلاح هاشم - مجلة الفيديو العربي - مايو 1984.
التخشيبة - رؤوف توفيق - مجلة صباح الخير المصرية - 2/8/1984.
التخشيبة - أمين صالح - مجلة بانوراما الخليج البحرينية - أغسطس 1985.
الحب فوق هضبة الهرم - رؤوف توفيق - مجلة الدوحة القطرية - مارس 1985.
الحب فوق هضبة الهرم - أمين صالح - مجلة بانوراما الخليج البحرانية - أغسطس 1986.
الزمار - درويش البرجاوي - جريدة القبس الكويتية - 8/7/1985.
سواق الأتوبيس - رؤوف توفيق - مجلة الدوحة القطرية - مايو 1983.
سواق الأتوبيس - علي أبو شادي - مجلة فن اللبنانية - 16/12/1991.
سواق الأتوبيس - سامي السلاموني - مجلة الكواكب المصرية - 2/8/1983.
السينما عندما تقول - رؤوف توفيق - مجلة صباح الخير المصرية - 17/7/1986.
السينما المصرية (1985-1986) - سمير نصري - جريدة النهار اللبنانية - 19/8/1985.
سينما الثمانينات - مدحت محفوظ - مجلة فنون المصرية.
ضد الحكومة - علي إبوشادي - جريدة الحياة - 23/9/1992.
عاطف الطيب - لقاء - فوزية رشيد - جريدة اخبار الخليج البحرينية - 6/3/1989.
عاطف الطيب - لقاء - مجلة الموقف العربي- 14/10/84
عاطف الطيب - لقاء - مجلة الفيديو العربي - .
عاطف الطيب- لقاء- مجلة صباح الخير المصرية-27/1/1983.
عاطف الطيب- لقاء- مجلة صباح الخير المصرية- 30/8/1984.
عاطف الطيب- لقاء- مجلة اليمامة السعودية- 15 جمادى الآخرة 1408.
عاطف الطيب- لقاء- جريدة الأهالي المصرية- 26/2/1986.
عاطف الطيب - إمام عمر - مجلة الكواكب المصرية - 14/1/1986.
عاطف الطيب - لقاء - جريدة الخليج الإماراتية - 10/6/1986.
عاطف الطيب - لقاء - جريدة القدس العربي - 4/11/1991.
الغيرة القاتلة - رضا الطيار - مجلة فنون العراقية - العدد 211.
قلب الليل - ديانا جبور - مجلة فن اللبنانية - 19/11/1990.
قلب الليل - خليل قنديل - جريدة الخليج الإماراتية - 13/9/1990.
قلب الليل - كمال رمزي - جريدة الأهالي المصرية - 11/10/1989.
كتيبة الإعدام - كمال رمزي - جريدة الأهالي المصرية - 13/9/1989.
كتيبة الإعدام - أمين صالح - جريدة الأيام البحرينية - 18/12/1989.
كتيبة الإعدام - سمير فريد - مجلة الأفق - 2/11/1989.
مخرجو سينما الثمانينات (الحلم والواقع) - طارق الشناوي - مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي - 1992.
من مقاعد المتفرجين - رؤوف توفيق - مجلة صباح الخير المصرية - 12/12/1991.
محاكمة ناجي العلي - د. غالي شكري - جريدة الأيام البحرينية - 26/2/1992.
ناجي العلي (ملف الحملة الصحفية ضد الفيلم) - علي أبو شادي - جريدة القدس العربي - 29/2/1992.
ناجي العلي (ندوة) - مجدي الطيبي - مجلة فن اللبنانية - 16/12/1991.
ناجي العلي (تحقيق) - مجلة فن اللبنانية - 3/12/1990.

الهروب - كمال رمزي - مجلة فن اللبنانية - 20/5/1991.
هيمنة القيم السائدة- خميس خياطي- مجلة اليوم السابع- 2/6/1985.
الواقعية الجديدة في السينما المصرية - سمير فريد - الهيئة العامة للكتاب - 1992.
وحيد حامد - لقاء - مجلة صباح الخير المصرية - 24/4/1986.

****
****

محتويات

الفصل الأول

أفلام عاطف الطيب .. نقد وتحليل

الفصل الثاني

عن ثنائية القهر/ التمرد
في أفلام عاطف الطيب

ملاحق ومصادر

الخطوات العملية لإعداد سيناريو الفيلم

Evanov

الخطوات العملية لإعداد سيناريو الفيلم التسجيلي

إعداد: زينب الصادق

يتناول البحث المحاور التالية :

- تعريف سيناريو الفيلم التسجيلي

- نوعيات السيناريو في الفيلم التسجيلي

- خطوات إعداد سيناريو الفيلم التسجيلي والتي تتمثل في :

- إعداد المعالجة

- البحث و الدراسة

- كتابة السيناريو التنفيذي

- أهم وظائف السيناريو في الفيلم التسجيلي :

- الإعتبارات التي لابد منها لإنتاج فيلم تسجيلي مؤثر

- الهدف السلوكي والجمهور المستهدف

- مصطلحات لابد منها لصناع الفيلم التسجيلي :

- اللقطة وأنواعها

- دور المصور وبعض مهامه

- الصوت و المكساج (مزج الأصوات)

- المونتاج :

- حرفية المونتاج

- حرفة المونتاج

- فن المونتاج

- مونتاج الفيديو

سيناريو الفيلم التسجيلي

يتفق الفيلم التسجيلي كثيرا مع البحث العلمي في كثير من الخطوات حيث يقوم على فكرة محدودة أو ما يمكن أن نطلق عليه مشكلة يحدد لها المخرج عنوانا يمثل اسم الفيلم و يخاطب العقل أساسا ، و يعتمد في ذلك على تقديم المعلومات و البراهين و الأدلة ، و قد ينفذ بعد ذلك إلى العاطفة و يتسم بالوضوح و التوجه إلى جمهور مستهدف لتحقيق هدف محدد له بداية و له نهاية و التي قد تتمثل في طرح مزيد من الاستفسارات لأفلام أخرى .

السيناريو : هو وصف الحركة السينمائية على الورق ، فهو و ثيقة مكتوبة بدقة تصف المناظر منظرا منظرا مع تفاصيل الصوت المصاحب للفيلم ، و يشتمل السيناريو على قسمين هما :

(أ) القسم الأول : الحركة و المشاهد .

(ب) القسم الثاني : الكلام المصاحب للحركة و المشاهد .

و في الفيلم التسجيلي نتعامل مع العالم الحقيقي الذي حولنا ؛ و لذلك لا يستطيع كاتب السيناريو أن يكون دقيقا في كتابته ، حيث إن هناك بعض الأفلام التي يضطر فيها المخرج إلى التخلي عن السيناريو بشكله التفصيلي و يستبدله بسيناريو نظري مبدئي يحوي مجرد خطة للتصوير منظمة و مرتبة .

و في هذا الصدد يقول هوف بادلي HUGH Baddeley :

((إن السيناريو في الفيلم التسجيلي لا يمكن أن يكون - دائما - دقيقا تفصيليا ، لأنه يجب أن يسمح للمخرج و للمصور بقدر من حرية العمل للتعامل مع الأشياء غير المتوقعة و التي لا يمكن التحكم فيها)) .

من أفضل الأمثله علي ذلك ما فعله بارلورنتز Pare Lorentz في فيلمه النهر ، فيقال أنه عندما رأى نهر المسيسبي ألقى بالسيناريو الذي كان قد كتبه ، فقد بدا له النهر كئيبا لا طرافة فيه ، مجرد مجرى كبير من المياه الداكنة يجري بينه شطئان رتيبة خالية مما يلفت النظر ، و

حينئذ تبين أن موضوع الفيلم لا ينبغي أن يكون النهر ذاته ، بل الناس الذين يعيشون على جانبيه و ما فعلوه بالنهر و ما فعله بهم .

و من هنا يتضح أن الفيلم التسجيلي ليس له سيناريو دقيق و محكم - في أغلب الأحيان - لأنه في تعامله مع الواقع تظهر و تستجد أشياء غير متوقعة و لا يمكن التحكم فيها ، لذلك قد يضطر صانع الفيلم التسجيلي إلى التخلي عن السيناريو بشكله التفصيلي و استبداله بسيناريو نظري يحوي مجرد خطة للتصوير .

و في الأفلام التسجيلية في أغلب الأحيان نجد عن بداية كتابة السيناريو بعض الاحتمالات التي تترك بدون تحديد نهائي حتى وقت التصوير، و هذا الأسلوب لا يظهر انخفاض مستوى المخرج و الذي هو في الغالب كاتب السيناريو أو صاحب الفكرة و لكنه مرتبط بخصائص المجال الفني للعمل التسجيلي و أهدافه و فلسفته. و لا يعني ذلك التخلي النهائي عن السيناريو المبدئي أو ما يمكن أن نطلق عليه التصوير المقترح لسير العمل في ضوء الهدف المطلوب حيث إنه إذا تخلي المخرج في الفيلم التسجيلي عن السيناريو تماما و عن التفكير و التحديد النسبي المسبق حيث يجد نفسه هو و الكاميرا أمام كل العناصر منشقة و غير منظمة لأن الحياة الواقعية الحقيقية أكثر اتساعا بحيث لا يمكن أن يختار منها صور بدون ترتيب سابق و اختيار منظم . و في نفس الوقت لا يمكن أن تحدد بدقة شديدة كل لقطة يقوم بها المخرج أو المصور بتسجيلها مثلما يحدث في الفيلم الروائي .

نوعيات السيناريو في الفيلم التسجيلي :

ينقسم السيناريو في الفيلم التسجيلي :

1- السيناريو النظري :

و هو الذي يعرض في سلاسة الأحداث و الحقائق التي يجب أن تصور لكي تعطي المعنى الذي يعبر عن الفكرة الأساسية و في هذا النوع من السيناريو نجد الخطوط العامة للفيلم بدون تحديد دقيق لأحجام اللقطات أو زوايا الكاميرا أو الحركة التي سوف تسجلها الكاميرا ، و لكن يترك صانع الفيلم هذه التفاصيل لوقت التصوير حتى يستطيع أن يساير أية تغييرات يمكن أن تطرأ على المكان الذي يصور فيه الفيلم . فالسيناريو النظري عليه أن يعبر عن الفكرة الفنية للعمل من خلال بعض الصور الوصفية البسيطة .

2- السيناريو التفصيلي :

في هذه الحالة يكون السيناريو عبارة عن نموذج مصغر للفيلم ، و يحدد مكان و زمان الأحداث ، و أحيانا أطوال اللقطات حتى يستطيع صانع الفيلم أن يشعر مقدما بالرتم و الإيقاع اللذين سوف يحصل عليهما بعد اتمام عملية المونتاج ، كذلك يستطيع تحديد نوعية الموسيقي (او المؤثرات الصوتية - المعد -) و زوايا اللقطات و أحجامها فهو يعطي تخيلا تاما عن الفيلم التسجيلي بالكامل على مستوى عنصري الصورة و الصوت .

خطوات إعداد سيناريو الفيلم التسجيلي :

و يمر سيناريو الفيلم التسجيلي بعدة خطوات على النحو التالي :

- إعداد المعالجة the preparation of treatment

- البحث و الدراسة carrying out of research

- كتابة السيناريو التنفيذي the writing of the shooting script

و نعرض فيما يلي لكل خطوة تفصيلا :

أولا : إعداد المعالجة :

هذه المرحلة أو الخطوة الأولى عبارة عن شرح و توضيح للفكرة الأساسية التي يدور حولها الفيلم . و الفكرة الأساسية في الفيلم هي خاطر فني، و من الناحية النظرية يمكن استخدام أي خاطر من الخواطر الإنسانية كفكرة أساسية لأي فيلم .

و الفكرة الأساسية لابد أن تتسم بالوضوح التام ، لأنه إذا كانت الفكرة محور السيناريو غامضة أو غير محددة ، فإن ذلك يؤدي إلى فشل السيناريو ، و عندما يتحول السيناريو الغامض إلى صور تعرض على الشاشة فإن الأمر يختلط على المتفرج مما يثير ضيقه الشديد .

و في مرحلة الإعداد للمعالجة لابد أن يضع صانع الفيلم عدة نقاط في الاعتبار مثل أسلوب تقديم الفيلم ، و هل يحتوي على ديالوج منطوق أو على تعليق أو على كليهما . و هل الموسيقى (او المؤثرات الصوتية - المعد -) ستكون مكونا أساسيا في الفيلم ، و هل سيستخدم في تقديم الفيلم أسلوب الحقيقة أم ستعالج المادة في قالب درامي .

و في هذه المرحلة لابد من الإجابة على عدة أسئلة :

1- ما هو الهدف من الفيلم ؟

2- من هو الجمهور المستهدف ؟

3- ما خصائص الجمهور المستهدف و ما موقفه من الموضوع المطروح ؟

ثانيا : البحث و الدراسة :

بعد تحديد الفكرة الأساسية و الرئيسية للفيلم ، تظهر الحاجة إلى بحث مفصل في الموضوع ، حيث يجب تجميع المعلومات التي سيقدمها الفيلم و بجب مراجعتها مراعاة للدقة و في هذه المرحلة لابد من زيارة الأماكن التي سيدور فيها التصوير و الأحداث ، و يجب عمل الاتصالات اللازمة مع الشخصيات التي لها صلة بموضوع الفيلم .

و لا يجب إهمال أي مصدر للمعلومات مهما كانت مساهمته بسيطة ، و لابد كذلك من الاستعانة بالخبراء في الموضوعات المتخصصة . و يمكن الحصول على المعلومات من عدة مصادر مثل الكتب و المجلات و الجرائد و الأرشيف الفيلمي و الموسوعات و شبكات المعلومات .

ثالثا : كتابة السيناريو التنفيذي :

و تعتبر كتابة السيناريو التنفيذي المرحلة السابقة مباشرة على التنفيذ و بداية التصوير ، و يتم اللجوء إلى هذا النوع من السيناريوهات في بعض الحالات و الموضوعات ، و لابد أن يصف المرئيات لقطة بلقطة و يزودنا بالمعلومات التالية :

- عدد اللقطات سواء كانت داخلية أم خارجية .

- الأماكن و وقت التصوير سواء كان نهارا أم ليلا .

- المناطق التي سنراها عن طريق الكاميرا .

- حركات الكاميرا المختلفة .

و السيناريو في الفيلم التسجيلي له عدة وظائف من أهمها :

- يعطي المخرج الاتجاه الرئيسي الذي يسير فيه .

- يعطي المخرج الفرصة للتعرف على الأماكن التي من الممكن أن يختار مادته منها .

- يساعد المخرج على أن يقوم بعملية تركيز مبدئي للمادة المراد تصويرها .

و يرى روي بول مادسن ROY Paul Madsen :

أن هناك عدة اعتبارات لابد أن يضعها صانعو الأفلام التسجيلية في اعتبارهم إذا أرادوا أن ينتجوا فيلما له أثر فعال و هي :

- الهدف السلوكي

- الجمهور المستهدف

- الموضوع

- الشكل السينمائي الملائم

- التطابق

و نعرض فيما يلي لكل من هذه الاعتبارات الخمسة :

1- الهدف السلوكي Behavioral Goals

و يقصد به ما الذي سيفعله المشاهد نتيجة لما شاهده و تعلمه من الفيلم ، و تحديد الهدف من الفيلم خطوة هامة لأنه على أساس هذا الهدف يتم تحديد الموضوع و كيفية رد فعل المشاهدين بعد رؤية الفيلم ، و عليه أن يتأكد من أن محتوى الفيلم يساهم في تحقيق هذا الهدف .

و إذا لم يحدد صانع الفيلم هدفه بوضوح ، فإن ذلك سيؤدي إلى تقليل فعالية الفيلم و يقلل تركيز المشاهد على الجوانب الهامة فيه . و في النهاية يؤثر على جني رد الفعل المنشود .

2- الجمهور المستهدف Target Audience

لابد أن يتعرف صانع الفيلم على جمهوره المستهدف قبل أن يصنع فيلمه ؛ و ذلك كي يستطيع أن يختار الطريقة الفعالة لمخاطبتهم و للتأثير فيهم . و هناك عدة عوامل تؤثر في علاقة الجمهور المشاهد بالفيلم ، و على صانع الفيلم التسجيلي أن يضع هذه العوامل في

اعتباره و هي :

أ- التعرض الانتقائي Selective Exposure

فالشخص العادي يبحث عن الأفلام التي تتفق مع ميوله و اتجاهاته و يتعرض لها ، و يتجب الأفلام التي لا تتفق مع هذه الميول و الاتجاهات .

ب- الإدراك الانتقائي selective perception

إذا اضطر المشاهد إلى رؤية فيلم معين ، و محتوى هذا الفيلم يحبذ آراء و اتجاهات معينة فإن المشاهد العادى سوف يتقبل الآراء و الأفكار التي تدعم و تؤيد اتجاهاته الأصلية ، و نجده يتجاهل أو يتجنب - إن لم ينفعل ضد - الاتجاهات و الآراء المضادة لاتجاهاته و آرائه ، في هذه الحالة نجد أن الشخص يحاول أن يدرك و يفسر أحداث الفيلم بالطريقة التي تتفق مع ميوله و اتجاهاته .

ج - التذكر الانتقائي Selective Retention

الشخص العادي يتذكر الأفكار و الاتجاهات التي يشاهدها في الفيلم و التي يعتبرها ذات قيمة بالنسبة له و في نفس الوقت تتفق مع ميوله و تدعم اتجاهاته. كذلك على صانع الفيلم التسجيلي أن يضع في إعتباره أن هناك خصائص للجمهور المشاهد ، و هذه الخصائص تؤثر في إدراك الجمهور و في استجابته للفيلم . و من أهم هذه الخصائص :

- العمر .

- الذكاء

- مستوى التعليم

- حيز الحياة و الذاتية

و نعرض فيما يلي لهذه الخصائص :

أ- العمر Age

تنمو قابلية الجمهور المشاهد للسينما في نمو الفرد منذ عمر مبكر و

تستمر في التطور كلما تقدم الفرد في العمر . و لكن من العصب إدراك ردود الفعل على المشاهد في عمر 12 سنة أو أقل ، بينما يبدأ المشاهد في إدراك الأفلام و مستواها من سن 12 إلى 15 سنة ، و تستمر هذه القابلية للمشاهدة كلما تقدم الفرد في السن . و إدراك رد الفعل 15 سنة ، و تستمر هذه القابلية للمشاهدة كلما تقدم الفرد في السن . و إدراك رد الفعل يصل لذروته في سن 16-19 سنة .

و يرى روي بول :

أن العروض التعليمية المقدمة للأطفال في الصفوف الثلاثة الابتدائية الأولى يكون طول الفيلم فيها من 5 إلى 10 دقائق . و أن الصغار في الصفوف المتوسطة يستطيعون أن يستوعبوا المضمون من أفلام مدتها من 11 إلى 14 دقيقة ، أما طلاب المدارس الثانوية فيتعلمون من الأفلام التي يمكن أن تكون مضمونها على مستوى عال و مدتها 22 دقيقة .

و يقول روي : أنه في البرامج التي تستغرق مدتها أكثر من 22 دقيقة نجد أن الطلاب حتى الأذكياء جدا - ربما ينسون ما قدم لهم في البداية ؛ و لذلك لابد أن يأخذ القائمون على إعداد الفيلم التسجيلي في اعتبارهم هذا العامل خاصة إذا كانت الأفلام المقدمة من نوعية الأفلام التعليمية .

ب - الذكاء Intelligence

يرتبط الذكاء كعامل يؤثر في إدراك الجمهور للفيلم و استجابته له أساسا بالأفلام التعليمية ، فإدراك المشاهد للفيلم و استجابته له تختلف من شخص لآخر حسب مستوى الذكاء لكل منهما .

ج - مستوى التعليم Level of Education

يوجد ارتباط بين عامل الذكاء و بين مستوى التعليم ، فهما عاملان مرتبطان ببعضهما البعض و الأفلام التعليمية - مثلا - توجه إلى جمهور على درجة معينة من التعليم ، كذلك الأفلام التي تقدم أفكارا فلسفية يرتبط الإقبال عليها بدرجة التعليم .

د- حيز الحياة و الذاتية Life space and subjectivity

يقصد بحيز الحياة الموضوعات التي تقدم بطريقة مباشرة و حميمة و شخصية للإنسان ، فالإنسان يخاف و يأمل و يود الأمن و هو يبحث في

الفيلم الذي يشاهده عن شيء يفيده أو يمتعه أو يثقفه هو شخصيا؛ لأن الفرد يبحث عن الاثراء الذاتي في الفيلم ، و هنا يجب على منتج الفيلم أن يضع في اعتباره - عند الاتصال - خصائص الجمهور المستهدف و سنه ، و ذكاءه و تعليمه ، بالإضافة إلى كل ذلك وجهة النظر الشخصية للفرد المشاهد .

فحيز الحياة يعني التوحد مع الحاجات و الرغبات الخاصة بالمشاهد الفرد و ارتباط هذه الأشياء بموضوع الفيلم ، بحيث إن ما يقدمه الفيلم يلائم و يكسب رضاء الفرد المتفرج . و سنعطي مثلا بسيطا على حيز الحياة و الذاتية ، فإذا كانت هناك سيدة في مقتبل العمر تستعمل حبوب منع الحمل ، نادرا ما تستمتع هذه السيدة بالموضوعات العلمية ، ولكنها ربما تشاهد بشوق شديد فيلما عن الآثار الجانبية للحبوب إذا قدمها الفيلم على أساس آثار هذه الحبوب على السيدات اللاتي هن في مقتبل العمر ؛ لأن هذا الموضوع يؤثر على حيز حياتها .

و الإعلانات - في الحقيقة - تخلق حيز الحياة هذا ؛ فمثلا في المجتمع الأمريكي نجد أن الإعلانات تخلق حيز الحياة عن طريق تحديد حاجات لم يكن المشاهد على علم أو معرفة بها ثم تعمل هذه الإعلانات على الاحتفاظ بهذه الحاجات و الرغبات .

3- الموضوع subject Matter

يرى روي بول أن اختيار المضمون يأتي في المرتبة الثالثة ، و السبب في ذلك أنه ما دام صانع الفيلم حدد الهدف السلوكي الذي يريده من الجمهور ، و أن خصائص الجمهور المستهدف تم تحديدها ، يصبح من السهل أن يختار صانع الفيلم المحتوى الفعال .

4- الشكل السينمائي cinematic form

يأتي الشكل السينمائي في المرتبة الرابعة ؛ لأن قرار تحديد شكل الفيلم - سواء كان الشكل الدرامي أو التسجيلي الخالص أو الرسوم المتحركة - يعتمد أساسا على هدف الفيلم ، و الجمهور المستهدف و طبيعة الموضوع ، و يجب أن يتم اختيار الشكل السينمائي بعد أن يتم التعرف و الانتهاء من كل الخطوات السابقة .

5 - التطابق Identification

إن التطابق هو آخر ما يهتم به صانع الفيلم التسجيلي ، و لكن ليس

معنى ذلك أنه أقل من العناصر السابقة و التطابق معناه أن الجمهور المشاهد يشعرأن ما يقدم له على الشاشة يتطابق مع حياته الحقيقية الواقعية ، حيث إن تمتع المشاهد بالفيلم يتوقف على مدى إحساسه بأن محتوى الفيلم و ثيق الصلة به .

فالتطابق هو أي شئ وثيق الصلة بالمشاهد ، و أحيانا يطلق على هذا التطابق محتوى الرؤية Visual context و هو ما يشير إلى توحد المشاهد مع الحوادث التي تحدث على الشاشة ، و يمكن تحقيق ذلك جزئيا باحتواء الفيلم على الأشياء المألوفة للمشاهد ، فالشخص العادي يستجيب لحوادث الفيلم التي يشعر أنها تميزه شخصيا ، إن الشخص العادي هو مخلوق ذاتي يدرك و يستجيب انتقائيا للأشياء الموجودة في الفيلم و التي يجدها هامة بالنسبة له .

فمثلا في الفيلم التعليمي يبحث الفرد عن المضمون الذي يرتبط بالموضوع الذي يدرسه و يهمه ، و في بقية الأنواع الأخرى من الأفلام التسجيلية نجد أن الفرد يبحث عن الأشياء التي تمس حياته أو بيئته مسا وثيقا .

من ذلك نستطيع القول بأنه كلما كانت الدرجة التي يعبر بها الفيلم عن المضمون مألوفة للمشاهد ، زادت درجة التأثير لدى المشاهد .

مصطلحات يتعامل معها صناع الفيلم التسجيلي :

و يتعامل صناع الفيلم التسجيلي - من مخرجين و مصورين و كتاب تعليق و كتاب سيناريو و أيضا المستفيدين من ذلك الشكل الاتصالي في برامج العلاقات العامة أو النقاد السينمائيين - مع عديد من المصطلحات و التي تمثل القاموس اللغوي لهذا التخصص ، و التي يفضل أن تكون موحدة المفاهيم لتفعيل الاتصال فيما بينهم .

و نعرض فيما يلي لأهم هذه المصطلحات و التي نرى أهمية استيعابها نظريا بالنسبة للدراسين و صولا إلى تطبيقها عمليا عند الممارسة على النحو التالي :

اللقطة Shot

يعرف أحمد زكي بدوي اللقطة :

بأنها جزء من الفيلم الخام الذي يتم تصويره بصفة مستمرة و دون توقف للمرء أو المنظر أو أي شئ يراد تصويره ، و تحدد اللقطة من

لحظة إدارة الكاميرا و هي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم النقل إلى منظر آخر في السينما أو كاميرا أخرى في التليفزيون و اللقطات تجمع معا لتكون مشاهد ، و المشاهد تجمع معا لتكون فصولا .

و تتفاوت اطوال اللقطات من عدد قليل من الكادرات (الصور الثابتة) إلى طول يصل إلى طول بوبينة الفيلم الخام . و يعتبر معدل طول اللقطات السائد على مدار الفيلم ، من أهم عناصر خلق الإيقاع العام و الذي يساعد على توصيل هدف الفيلم إلى المتفرج و ترى منى الصبان - الأستاذ بالمعهد العالي للسينما و نتفق معها - أن اللقطة :

هي وحدة بناء الفيلم ، تماما مثلما الكلمة هي وحدة بناء اللغة . و اللقطة بإيجاز من وجهة نظر التصوير هي :

الجزء من الفيلم المطبوع ، الذي بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا الدوران و بين اللحظة التي يتوقف فيها ، و من وجهة نظر التوليف هي الجزء من الفرام الموجود بين مضربتي المقص ، ثم بين لصقتين . و من وجهة نظر المشاهد هي الجزء من الفيلم الموجود بين مشهدين أي بين حجمي لقطتين .

و يذكر دانييل أريخون أن اللقطة هي من أدوات قواعد اللغة السينمائية ، و أن طول اللقطة (أو مرة واحدة من التصوير) يحدده كمية الشريط الذي يمكن أن يتعرض للضوء داخل آلة التصوير ، دون إعادة لتعبئة الشريط ، وليكن 4 أو 10 أو 33 دقيقة .

و يذكر آخرون أن اللقطة :

هي أصغر وحدة في اللغة السينمائية ، و يتكون الفيلم الطويل من آلاف من الصور منظمة داخل اللقطات ، و اللقطة تبدأ من بداية حركة الكاميرا و حتى توقفها . و طول اللقطة قد يستغرق طول زمن رمشة عين، أو يستغرق طول بوبينة الفيلم الموضوعة في الكاميرا ، و قد استغرقت اللقطة في فيلم هيتشكوك الحبل 10 دقائق أي طول بوبينة الفيلم .

و قد اختلفت الآراء في تقسيم و تحديد أحجام اللقطات ، بين السينمائين في فرنسا و بريطانيا و غيرهما من البلاد . و توضح الصورة رقم 1و 2 تقسيم اللقطات في كل من فرنسا بريطانيا و إن كان هذا التقسيم لم يعد شائعا حاليا ، و أصبح تقسيم اللقطات يتم بناء على مجموعة من المعايير واضعين في الاعتبار أن هناك بعض

التقسيمات المشتركة العامة مثل : اللقطات القريبة و المتوسطة و العامة ، أو غير هذا ، و ذلك من الأشياء موضع التصوير .

(أ) أنواع اللقطات the size of shot

تعتمد اللقطة و حجمها اعتمادا على المسافة الفعلية التي بين الكاميرا و الشئ الذي يتم تصويره و على نوع عدسة الكاميرا أثناء التصوير و كل حجم يقوم بتوصيل معلومات تختلف عن الآخر و تحقيق أثر مختلف لدي المشاهد .

1- اللقطة البعيدة جدا Extreme Long shot (Els)

هي تحتوي أكبر معلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج ، حيث إنها تعرض المناظر الطبيعية ، أو مكان ما من مسافة بعيدة، و تستعمل كذلك في تصوير اللقطة التأسيسية Establishing shot في بداية المشهد لتوضيح المكان الذي يتم تصويره ، ووضع كل ممثل داخله ، تمهيدا لعدم حدوث تداخل للمتفرج في معرفة مكان كل منها في بقية لقطات المشهد.

2- اللقطة البعيدة long shot (Ls)

تعرض صورة شخص بكامل هيئته من أعلى الرأس إلى القدم مع جزء كبير من المكان الذي حوله.

3- اللقطة المتوسطة البعيدة Medium long shot (MLS)

تصور شخصا من أعلى رأسه إلى ركبته و أحيانا ما تسمى اللقطة الأمريكية American shot.

4- اللقطة المتوسطة Medium shot (M S)

تصور شخصا من أعلى رأسه حتى وسطه.

5- اللقطة المتوسطة القريبة Medium close shot (Mcs)

تصور شخصا من أعلى رأسه حتى صدره .

6- اللقطة القريبة close UP (CU)

تصور شخصا من أعلى رأسه حتى أكتافه ، أو أي جزء تفصيلي من شيء يتم تصويره .

7- اللقطة القريبة جدا (Extreme close up (ECU

تصور جزاءا صغيرا من ثلثي المصور قد تصل إلى مجرد عين أو فم .

و هناك تقسيم آخر لأنواع اللقطات :

التصنيف الثاني :

لقطة بعيد Totala

لقطة نصفية (حتى الصدر) bust shot

لقطة متوسطة (حتى الركبتين) Knee shot

لقطة ثنائية - 2shot

لقطة ثلاثية -3shot

لقطة كتف over shoulder shot

لقطة عكسية Cross shot

(ب) زاوية اللقطة the Angle of the shot

أو بمعنى أدق مكان الكاميرا بالنسبة للشي ء الذي يتم تصويره ، و كل زاوية تحمل معنى للمتفرج مختلف عن الآخر .

1- لقطة مستوى العين Eye- Level shot

تكون الكاميرا على مسافة خمسة أو ستة أقدام من الأرض أي على نفس مستوى عين شخص عادي ينظر إلى الشيء المصور . و هي تعتبر اللقطة ذات الزاوية القياسية بالنسبة لبقية الزوايا .

2- لقطة الزاوية السفلى Eye_ Level shot

تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولا و جلالا و قوة .

3- لقطة الزاوية العليا High- angle shot

تنظر إلى الشخص المصور من أعلى لتقزمه و اتجعله أقل من حجمه

الطبيعي ، و لتظهره في موقف الضعيف .

(ج) اللقطة المتحركة The Movement of the shot

تتحرك فيها الكاميرا ، لتظهر الصورة و كأنها تتحرك أو تغير من اتجاهها ، أو تتغير من منظور المتفرج ، و سمحت إمكانية تحريك اللقطة للمتفرج ، أن يتابع حركة ممثل ، أو سيارة مثلا ، أو أن يشاهد الشئ المصور من وجهة نظر الممثل شخصيا أثناء حركته ، و هو ما يقوي انتباه المتفرج إلى الأجزاء التي يريد المخرج أن يلفت نظره إليها .

1- لقطة التتبع Tracking , Traveling shot

و تكون فيها الكاميرا مثبتة على منصة ذات عجلات dolly ، تتحرك على قضيبين متوازيين حتى تساعد على سهولة و نعومة حركة الكاميرا ، أثناء متابعة حركة الشيء المراد تصويره .

2- لقطة الرافعة Crane shot

تثبت الكاميرا فيها على ذراع رافعة Crane لتتحرك أفقيا ، و رأسيا ، و في جميع الاتجاهات حتى تقترب و تبتعد عن الشيء الذي تقوم بتصويره بشكل درامي جاف .

3- اللقطة البانورامية pan shot

تتحرك الكاميرا فيها بشكل أفقي إلى اليمين أو إلى الشمال و هي ثابتة في مكانها ، أو لتلقي نظرة بانورامية على مكان ما.

4- اللقطة التلت Tilt shot

تتحرك الكاميرا فيها بشكل رأسي إلى أعلى أو إلى أسفل و هي ثابتة في مكانها ، إما لتتبع شخص يصعد أو ليهبط إلى أسفل ، أو لتصوير وجهة نظر شخص ينظر إلى أعلى أو إلى أسفل .

(د) عدد الأشخاص داخل اللقطة The number of Characters Within the shot

و هي اللقطة التي تسمى بعدد الأشخاص التي يتم تصوير ما بداخلها و منها :

1- لقطة واحدة The one - shot أي اللقطة التي تصور شخص واحد .

2- لقطة الاثنين The TW - shot أي اللقطة التي تصور شخصين .

3- لقطة الثلاثة The Three - shot أي اللقطة التي تصور ثلاث شخصيات .

و يمثل المصور أحد العناصر الرئيسية في الإنتاج السينمائي أيا كان نوعه ، و فيما يلي نعرف ببعض مهامه .

المصور

يعتبر المصور أهم تخصص في صناعة الفيلم بعد المخرج ، كما تعتبر الكاميرا أهم آلة في صناعة السينما فالكاميرا هي النافذة التي نطل منها على كل ما في الأفلام من متعة و إثارة و على كل ما في هذا العالم من حوادث و أماكن .

و تتضمن مهام المصور ما يلي :

- عمل جدول للتصوير يعتبر كرسم تخطيطي شامل للفيلم كله بما في ذلك إدارة الكاميرا و الأضواء المقترحة و الموسيقى (او المؤثرات الصوتية - المعد -) و الصوت.

- تحديد مشاهد الفيلم في جدول التصوير مجمعة بالترتيب الذي ستصور به .

- العناية بالتخطيط و الدراسة قبل بدء التصوير من الأهمية لأنها توفر في وقت التنفيذ و التكاليف .

و بالرغم من كل هذه الدقة و العناية دائما ما يحدث تأخير ، و يتكالف الفيلم أكثر مما قدر له و هو أمر يراعي عند إعداد الخطط فتخصص له مبالغ إضافية في ميزانية الفيلم .

و يساعد المصور في عمله مساعدون حيث :

يتولى مساعده الأول : العناية بالكاميرا و التأكد من صلاحيتها للعمل ، و يضع لها الأفلام ، و يعرفها و يتولى أيضا قياس المسافة بين الهدف و الكاميرا بشريط طويل حتى يمكن ضبط عدسات الكاميرا.

أما المساعد الثاني : فهو الذي يتولى فرع الكلاكيت في أول كل

مشهد و يكتب تقريرا دقيقا عن كل مشهد يحتوي على البيانات المتعلقة بكمية الضوء الذي عرض لها الفيلم و رقم اللقطة و نوعها و طول الفيلم الذي صور و يرسل هذا التقرير للمونتير و المعمل.

الصوت :

عناصر شريط الصوت :

يحتوي شريط الصوت في الفيلم على أربعة عناصر :

1- المؤثرات الصوتية

2- الموسيقى

3- التعليق

4- الصمت

و هذه الأصوات يمكن استخدامها مع بعضها أو بصورة مستقلة بشكل واقعي أو بشكل تعبيري و من الضروري أن تكون الأصوات متزامنة مع الصورة . بمعنى أن تكون صادرة في نفس اللحظة و متوافقة مع الحركة و شريط الصوت النهائي يتكون من الأشرطة السابقة حيث يتم مزجها مع بعض ، و أهم الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحبا للتصوير أي التسجيل المباشر مثل راو يحكي عن شئ أو ماكينة تدور بصوت معين . أما الموسيقى أو الأغاني فتسجل قبل التصوير و تركب على الصورة عند المونتاج .

المكساج (مزج الأصوات) :

و هو آخر خطوة في مجال التسجيل الصوتي ، و يتم فيه مزج أشرطة الصوت المختلفة على شريط واحد يتم طبعه في النهاية بجوار الصور على شريط النسخة الاستاندرد . و عملية المكساج لا تتم إلا بعد عملية المونتاج و ترتبط بها ارتباطا و ثيقا .

المونتاج Editing _ Montage

و المونتاج بمعناه الدقيق ليس عملية تقطيع و توصيل و تجميع اللقطات المصورة ، و هو ما يتم على المافيولا- بالنسبة للسينما- داخل حجرة المونتاج لكنه عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار و المعاني و الأحاسيس و المشاعر و الإيقاع و

الحركة ، و كذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم .

فالمونتير يتسلم لقطات التصوير اليومي من المعمل و يبدأ في مشاهدتها و بلصقها بآلة اللصق الخاصة ، و يقوم بمطابقة الشرائط المصورة ، و الصوت بآلة التزامن الموجودة لديه طبقا لتسلسل السيناريو من ناحية و لمواقع اللقطات داخل المشهد من ناحية أخرى .

و يعد المونتاج أهم مرحلة من مراحل العمل الفني حيث يتضمن جميع العمليات التي تتم بالنسبة للصوت و الصورة الفيلمية و التليفزيونية بين نهاية التصوير و الإنتاج و بين العرض النهائي لهما .

و الكلمة الشائعة في الاستديوهات العربية المونتاج مأخوذة من الفعل الفرنسي Monte و هي تعني التجميع ، و التحديد ، و التركيب ، و التنسيق ، و اللصق ، و سلسلة السياق ، و ترابط التتابع في وقت واحد و تسمي في السينما المونتاج الفيلم - Film Editing ، أما في التليفزيون فتسمى مونتاج ما بعد الإنتاج Production Post Editing .

و بالرغم من أن عمليات البناء مختلفة تماما في كلتا الوسيلتين إلا أن الهدف في كليهما واحد ألا و هو إنتاج عمل فني ناجح عن طريق تقديم الأجزاء المختارة بعناية من المواد المتاحة و يعرف أحمد كامل مرسي و مجدي و هبة هذه العملية بأنها :

عملية فنية و حرفية تقوم أساسا على عمليتي القطع و اللصق، و تركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق السرد الفيلمي أو التقطيع الفني ، الذي وضعه المخرج مع المؤلف في معظم الأحيان و يرى أحمد زكي بدوي في أن المونتاج أو التوليف المبدع هو :

عملية فنية خلاقة لاختيار و ترتيب و توليف و تسلسل المناظر و الأصوات لإخراج الفيلم في صورته النهائية بشكل إبداعي جديد ، و يتضمن هذا النوع من التوليف تعديلا للواقع و الحقيقة . و يقرر محمد فريد عزت أن المونتاج صورة مركبة تصنع بضم عدد من الصور المستقلة بعضها إلى بعض و يعرف المونتاج في مصر و الوطن العربي عامة بأنه :

تهذيب الفيلم أو الشريط الفيديو باستبعاد لقطات غير صالحة من حيث المضمون أو النوعية أو إضافة لقطات ما أو تبديل ترتيب اللقطات بطريقة مخالفة لترتيب تصويرها ، و يقصد بكملة المونتاج في الولايات المتحدة الأمريكية معنى آخر و هو مجموعة من اللقطات

الفيلمية أو المسجلة على فيديو غير مرتب زمنيا لإيجاد فكرة معينة و غالبا ما يكون موضوعها انتقاليا كمرور الزمن أو مرور الحوادث ، و قد ترتبط الصورة فيها بالمزج أو الازدواج أو أي مؤثرات خاصة أو حيل أخرى .

ويرى تايمز وهادسون Thames a Hudson أن المونتاج :

عملية تغطي جميع المراحل ما بين تصوير و تسجيل الفيلم و الانتهاء من إخراجه - مه استبعاد العمل المعملي - و هي عملية تتضمن ترتيب جميع المواد و اختيار القرارات الخاصة بما سيظهر في الشكل النهائي و يؤكد هارمسورز Harmsworth أنه :

أداة تستخدم في خلق صورة ذهنية معينة في عقل الجمهور ؛ و ذلك لخلق إحساس أو جو معين من خلال سلسلة من اللقطات الموجودة ذات انطباع تعرض واحدة تلو الأخرى بسرعة و بدون ترتيب منطقي واضح .

و يسمى البعض المونتاج أو عملية وضع الفيلم معا ، في شكله النهائي بما في ذلك اختيار و ترتيب اللقطات ، و المشاهد ، و الفصول ، و مزج كل شرائط الصوت مع الصورة ، و أحيانا يطلق على هذه العملية كلمة تقطيع (Cutting) ولكن هذا المصطلح يعبر عن العملية من الناحية الحرفية فقط ، بدون أي نواحي درامية أو فنية ، والتي يتطلبها عمل فيلم مؤثر و مترابط ، و لا يتضمن أيضا عملية مزج شرائط الصوت مع الصورة .

و يقول بون وچونسون Bone a Johnson عن المونتاج أنه :

واحدة من أهم خطوات عمل الفيلم حيث تتضمن اختيار أحسن الزوايا و اللقطات ، التي تم تصويرها و تركيبها في وحدة متكاملة داخل مشاهد ، و فصول ، و سرعة و توقيت مناسبين .

و يقرر بوب فوس Bob Foss أن المونتاج :

ليس مجرد لصق لقطتين من الفيلم معا مع مراعاة قواعد التتابع Continuity، و لكن أين و كيف ، و متى القطع يعتمد في المقام الأول على أسلوب الفيلم ككل ، فالقطع الناعم في موقف معين ، قد يعتبر قطعا خشنا في موقف آخر .

و يقول سيجل siegel أن المونتاج - الذي يعد أحد العناصر الأساسية

لفن الفيلم - يقصد به :

تركيب جزئيات الفيلم بشكل خلاق من حيث الأفكار و المعاني و الأحاسيس و الإيقاع و الحركة و تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل - و من ثم ظهر المصطلح الإنجليزي Editing ليكون المقابل الإنجليزي للمصطلح الفرنسي Montage .

و يرى أرنست Ernest أن مسئولية المونتاج تقع على عاتق عدد كبير من الأشخاص حيث تبدأ من كاتب السيناريو و تمر بالمخرج حتى تصل إلى المونتير الذي يقوم بتحويل رؤية المخرج و أفكاره الخاصة بالإيقاع إلى خط سير للفيلم و ترى منى الصبان الأستاذ بمعهد السينما في مصر أن هناك ثلاثة مصطلحات تستعمل مجتمعة لتفسير معنى عملية المونتاج و هي :

(أ) حرفية المونتاج The Techique of The Editing

و هي التقنية التي يستعملها المونتير في فصل نسخة المواد المصورة بالبوزتيف positive material - المطبوعة من نسخة النيجاتيف الأصلية original negative بعد كل يوم تصوير إلى لقطات ، و إعادة تجميعها في مشاهد . و بعد آخر يوم تصوير ، يكون قد قام بواسطة جهاز التزامن (السنكرونيزر synchronizer) ، بتجميع جميع لقطات الفيلم في تزامن مع الصوت الخاص بكل منها ، و الذي سجل أثناء التصوير .

و استعمال جهاز المفيولا Moviola يبدأ في حذف الأجزاء غير المطلوبة من اللقطات ، ليحصل في النهاية على نسخة مبدئية Rough Cut من الفيلم و يستمر المونتير في عملية القص و اللصق بين اللقطات باستعمال جهاز اللصق Splice حتى يحصل في النهاية على نسخة نهائية Fine Cut ، و تتضمن المؤثرات البصرية Optical effects التي تم تنفيذها أثناء التصوير ، أو أي وسائل انتقال Transition يختارها بين اللقطات مثل المزج Dissolve، أو الظهور و الاختفاء التدريجي Fade In-Out.

و تتضمن حرفية المونتاج تركيب شرائط الصوت المختلفة مثل الحوار Dialogue ، و المؤثرات الصوتية Sound effects ، و الموسيقى Music في تزامن مع صورة الفيلم ، و عمل مزج MiX بين هذه الأصوات لتصبح على شريط صوتي نهائي واحد ثم يقوم المونتير بقص و لصق و تركيب نسخة النيجاتيف الأصلية original negative .

مطابقة تماما للنسخة النهائية البوزتيف positive Final ، ليتم في النهاية طبع نسخة واحدة standard copy للعرض ، تتضمن صورة الفيلم ، و الشريط الصوتي النهائي الواحد .

(ب) حرفة المونتاج the Craft of the editing

و هو ما يعبر عن الحرفة في اختيار اللقطات المهمة من الموارد المصورة و استبعاد ما هو غير مهم فيها في حدود كل العناصر التي تتضمنها كل لقطة ، و الغرض منها في توصيل الفكرة الرئيسية للمتفرج ، بل و كيفية تجاوز هذه اللقطات في ترتيب معين يؤثر على الادراك الحسي للمتفرج ، بل و كيفية الانتقال بين كل منها : فتفضيل وسيلة انتقال على أخرى، يعتمد على الانطباع الذي يريد المونتير توصيله إلى المتفرج . و في النهاية كيفية التمكن من عرض سلسلة من الأحداث المتتالية ، بحيث يظهر كل تطور جديد في القصة في اللحظة المناسبة من الناحية الدرامية ، أي المحافظة على توقيت Timing و سرعة pacing ، و إيقاع Rhythm لقطات الفيلم .

(ج) فن المونتاج the Art of the editing

يعبر عن معنى أبعد من حرفة المونتاج ، فهو يعبر عن العملية الإبداعية التي تتم أثناء جمع عدد من اللقطات بهدف خلق تأثير معين على المتفرج . فعن طريق السيطرة الإبداعية على التوقيت Timing ، و السرعة pacing و الإيقاع Rythm، للقطات و المشاهد ، يمكن خلق التوتر Tesion ، أو الفكاهة Humor ، أو الاسترخاء Relaxation ، أو الإثارة arousal أو الغضب anger أو غيرها من المشاعر . و هكذا نرى أن المونتاج ليس حرفية أو حرفة أو فنا، بل هو خليط من الثلاثة ليخلق في النهاية الفيلم السينمائي المؤثر .

أما مونتاج الفيديو فيختلف اختلافا كبيرا عن المونتاج السينمائي و يتم إلكترونيا من خلال جهازي تسجيل فيديو video Cassett Recorders و جهازين للرؤية Monitors ووحدة مراقبة كنترول control Unit و التي تعمل على ضبط توقيت بدايات و نهايات اللقطات و هي أقل نوعية من معدات مونتاج الفيديو تعقيدا و هو ما يسمى off lineEditing، و جميع الانتقالات هي القطع فقط و هي تقوم إما بعمل تجميع للصورة و الصوت و الكنترول تراك Assemble editing أو بعمل إسقاط للصورة أو للصوت فقط أو لهما معا بشكل منفصل Insert Recording و في الفيديو أيضا سجل قرارات المونتاج Edit Decision حيث يقوم المونتير بكتابة أرقام الكود الزمني Time code لبداية كل لقطة و

نهايتها ، و يتم هذا إما يدويا أو عن طريق الكمبيوتر ، و هذا السجل هو ما تعتمد عليه مرحلة المونتاج النهائية on line Editing و يتم أثناءها تنفيذ جميع و سائل الانتقالات و المؤثرات التي اتخذ فيها قرار في مرحلة المونتاج الأولى ولكن على شريط عالي الجودة ليكون الشريط الماستر أي النسخة الرئيسية و قد يرى المونتير عدم التقيد بترتيب السيناريو ، حيث لا تمكن اللقطات المصورة من ذلك ، أو أنه قد وجد ترتيبا أفضل اتضح له بعد مشاهة ما تم تصويره .

بعد اكتمال مونتاج مشاهد الفيلم كصورة ، و كذلك الشريط الصوتي الخاص بالحوار، ويتم تكوين الشرائط الصوتية الأخرى - المؤثرات و الموسيقى و فقا لما سبق تفصيله ، و باكتمال كل الشرائط الصوتية يقوم المونتير بضبطها جميعا مع بعضها ثم مع الصورة ، ويضع العلامات اللازمة لعمليات المكساچ للاسترشاد بها في تحقيق التأثيرات الصوتية المطلوبة .

و المونتير و السينارست و المصور و المخرج هم الأعمدة الأربعة لفن الفيلم، و يحتاجون - إلى جانب التأهيل العلمي - إلى الحس الفني و سرعة البديهة و القدرة على العمل في إطار الفريق

الفلاح المصري في السينما المصرية

الفلاح المصري في المرئيات السينمائية

أحمد عادل القُضَّابِّي

ابريل 2011

"دعني أريك حال الفلّاح، الحرفة الأخرى الشاقَّة.
عندما يفيض الماء يقوم بالري، مستخدمًا آلاته. ويظل يومه
يشحذ أدواته لزراعة الشعير، ويظل ليله يبرم الحبال.
وحتَّى وقت الظهيرة يظل يعمل في فلاحة الأرض. وقد
عود نفسه على هذه المشقة مثل الجندي."
نصٌ فرعوني قديم

الفلاح المصري هو أوّل من زرع في التاريخ، لكنه الآن أكثر من يعاني، لقد عاش الفلاح المصري مُشتَّتًا بين سِياط المماليك، وخراج العثمانيين، ونهب الإنجليز، وإهمال حكومةٍ تستغل اسمه للحكم وبيعه وبيع بلاده. لقد بنى الفلاح المصري أهرام الجيزة في أوقات راحته، وحفر قناة السويس، وزرع القطن الذي لبست من نسيجه البشرية كلّها.

مفهوم الفلاح

سعت بعض الهيئات إلى وضع تعريفٍ قانوني للفلاح في القوانين المصرية، إذ حاولت أن تُعَرِّفه بأنه: "هو من يزرع هو وأولاده وزوجته ما لا يزيد عن عشرة أفدنة ملكا أو استئجارا"، وهذا تعريف عامٌ وقاصر، بالإضافة إلى كونه محاولة لإبعاد صغار وفقراء الفلاحين من الجمعيات الزراعية وحرمانهم من خدماتها عن طريق هذا التعريف الجائر، وذلك بتحويلهم إلى ما يُسمَّى بـ"عِمّال الزراعة" وذلك لأغراضٍ تتعلّق بتمكين مجموعةٍ من كبار الملّاك من التحكّم في السِّياساتِ الزراعية ومن ثَمَّ أرباحها. طيلة الوقت كان يوجد ما يُسمى بـ "عمّال التراحيل"، وهم فلاحون يعملون بالأجرة في أي أرض مقابل الترحال من مكانٍ لمكان خدمةً للقمة العيش، وكانت حياتهم تتسم بالفقر المُدقع، ولم تكن لهم حقوق حتَّى على المستوى الإنساني، فقد كان يُنظر لهم على أنهم درجة أدنى من الفلاحين، وأخذت هذه الفئة تختفي من الرِّيف المصري بالتدريج إلى أن تلاشت تمامًا، إلا أنَّ تطبيق القانون 96 لسنة 1992م، كاد أن يُعيد عمّال الترحيلة مرة أخرى إلى الريف المصري من بعد اختفائهم.

لقد كانت القوانين المصرية تُعَرِّف الفلاح بأنّه :"من يحوز أو يملك هو وأولاده وزوجته ما لا يزيد عن عشرة أفدنة ويعمل بالزراعة"؛ ولا زال هذا هو التعريف المعتمد رسميًا في كلِّ الإجراءات السياسية والإدارية المصرية؛ وأرى أن العمل بالزراعة هو الصّفة المميزة للفلاح عن ملكية الأرض، أو حيازتها، فكم من فلاحٍ يزرع الأرض ويحصد دون أن يمتلك سهمًا واحدًا من تلك الأرض التي زرعها كأجير، وماذا عن الذين يعملون في أعمالٍ تتعلّق بالزراعة دون امتلاك الأراضي، أو الاستحواذ عليها؟!

إنّ أعمال الفلاحة توظِّف ما يزيد على ثلث سكان العالم؛ وهو رقم كبير مقارنة بالقطاعات الإنتاجية الأخرى في العالم، ويمثّل القائمون بأعمال الفلاحة في مصر والذين نطلق عليهم لفظة واحدة هي "الفلاحين" أكثر من خمسين بالمائة (50%) من سكان مصر. وسنحاول عبر هذه الأسطر أن نقوم بتقديم تصوّر لمفهوم كلمة "فلاح"، وذلك من أجل ضبط الجهاز المفاهيمي الخاص بهذه الدراسة أولًا، وهي

محاولة لضبط الجهاز المفاهيمي الذي يعاني من التلوّث بشكلٍ عام، لنحدّد رؤية وتصور للفلاح المصري الذي نتحدث عنه كثيرًا دون أن نعي من يكون.

كانت المحكمة العليا ـ المحكمة الدستورية العليا فيما بعد ـ قد قررت بالجلسة العلنية المنعقدة أول إبريل سنة 1978م؛ برئاسة السيد المستشار (بدوي إبراهيم حمودة) رئيس المحكمة وقتئذٍ؛ أنه :

"يُقصد بالفلاح كل من تكون الزراعة حرفته ومصدر رزقه الأساسي، ولا يجاوز ما يملكه من الأرض الزراعية ثلاثة أفدنة أيًا كان نوع زراعتها".

وربّما ثار خلافًا في الرأي حول مدلول لفظ "الفلاح" في مجالاتٍ عديدة، وكان الرأي أن المقصود ـ بالفلاح عند البعض: "الفلاح هو من تكون الزّراعة عمله الوحيد ومصدر رزقه الوحيد"، بينما ذهب رأي آخر إلى أن المقصود بالفلاح هو: "من يعمل في فلاحة الأرض، ويعتمد عليها في معيشته؛ سواء أكانت الفلاحة هي عمله الوحيد ومصدر رزقه الرئيسي؛ أم كان يجمع بينها وبين عملٍ آخر"، وهي تعريفات أوافق عليها إلى حدٍ كبير وأعتمد عليها في تحرير هذه الدراسة، وتتخذ هذه الدّراسة من التعريف الأخير تعريفًا إجرائيًا لها.

وفي المجال القانوني؛ وفي استعمال الشارع (من يُشَرِّع القوانين)؛ فإنه لم يلتزم اصطلاحًا واحدًا في تسميته للفلاح، إذ استعمل: اصطلاح "صغار الزراع"، واصطلاح "صغار الفلاحين" في المرسوم الخاص بقانون رقم 178 لسنة 1952 بالإصلاح الزراعي الذي قضى في المادة 9 منه بتوزيع الأرض المستولى عليها على صغار الفلاحين مشترطًا أن تكون حرفتهم الزّراعة، وقد عدل هذا المرسوم بالقانون رقم 127 لسنة 1961 الذي خفّض الحدّ الأقصى للملكية الزراعية إلى مئة فدان على أن يتصرف مالك الأرض فيما يزيد عن هذا القدر إلى صغار الزراع الذين تعرفهم الهيئة العامة للإصلاح الزراعي، وقد صدر قرار هذه الهيئة رقم 1 لسنة 1962 مشترطًا في صغار الزراع أن تكون حرفتهم الزراعة باعتبارها مورد رزقهم الرئيسي.

وفى مجال حماية الملكيات الزراعية الصغيرة؛ قرّر الشارع في القانون رقم 513 لسنة 1953 حمايته على صغار الملاك الزراعيين، وذلك بحظر التنفيذ على هذه الملكيات في حدود خمسة أفدنة، وقد عرفت المادة الأولى من هذا القانون "الزراع في خصوص تطبيق أحكامه بأنه: من تكون حرفته الأصلية الزّراعة، وكانت هي كل أو جل ما يعتمد عليه في معيشته سواء باشرها بنفسه، أو بواسطة غيره".

وفى المجال السياسي انتهى الشارع في المادة الثانية من قانون مجلس الشعب رقم 109 لسنة 1976 إلى تعريف الفلاح في تطبيق هذا القانون بأنه: "من تكون الزراعة عمله الوحيد ومصدر رزقه الرئيسي،

ويكون مقيمًا بالريف، ويشترط ألا يحوز هو وزوجته وأولاده القُصّر ملكًا أو إيجارًا أكثر من عشرة أفدنة".

الفِلاحة تشتمل على أنواع كثيرة من التخصصات والتقنيات، بما في ذلك سبل توسيع الأراضي المناسبة؛ لنمو النباتات عن طريق حفر القنوات المائية وغيرها من أشكال الري. ويظل كل من: زراعة المحاصيل على الأراضي الصالحة للزراعة، والأعمال المعاونة لها، والرعي الريفي للمواشي على المراعي، هي العمليات الأساسية للفلاحة، وينبغي أن يُوصف كل القائمين بها باسم وصفة الفلاح، سواء من كان يملك منهم أرضًا أو يستأجرها، أو ليس في حيازته أي أرض، لكنه يقوم بأعمال تساعد علي زراعة الأرض وتنميتها، أو تخصص في حصاد منتجاتها بطرق مختلفة؛ فالفلاح: "هو من يقوم على إنتاج الأغذية التي تشمل: الحبوب، والخضروات، والفاكهة، واللحوم".

رؤية صناع الفن السينمائي للفلاح

أ. المفهوم العام:

للأسف ليس لدى السينمائيين تصور حقيقي عن الفلاح المصري، فثمة تصور مُشَوّه في أغلب الفترات؛ خاصةً في الفترة الأخيرة؛ علي الرّغم من انتماء ـ ادعاء بالانتماء ـ بعضهم لأصولٍ ريفية. ونتج عن هذا التصور المشوه تقيد في الرؤية لدى الكثيرين منهم، فأنتجوا أعمالًا يشوب كثير منها البعد عن الواقع الحياتي للفلاح المصري كما نعرفه، ولعلنا نتذكر أغنية المطرب العظيم (محمد عبد الوهاب) "محلاها عيشة الفلاح" التي قدمها في فيلم (يوم سعيد: محمد كريم؛ 1940)؛ وهي من كلمات الشاعر الكبير (بيرم التونسي). تقول الأغنية في مذهبها ومطلعها: "محلاها عيشة الفلاح مِطّمن قلبه مرتاح.. يِتمرَّغ على أرض، براح والخيمة الزرقة ساتراه.. ياه.. ياه". وكان امتداح الأغنية لحياة الفلاح شيئًا غريبًا، لأنّ حياة الفلاح المصري لم تكن كذلك في ذلك الوقت، كما أنّ النظرة إلى الفلاح كانت مختلفة عن النظرة التي أعادت ثورة يوليو 1952 م تحميل المرئيات السينمائية بها. إذ تقول الأغنية في مذهبها ومطلعها: "محلاها عيشة الفلاح مِطّمن قلبه مرتاح.. يتمرْغ على أرض براح، والخيمة الزرقة ساتراه.. ياه.. ياه".

لقد ظل مفهوم الفلاح الذي تعامل معه السينمائيون في أعمالهم مفهومًا غائمًا مُشوّهًا، ناهيك عن نظرة التعالي في التعامل معه لأنّها خفتت؛ أو كادت أن تتلاشى فيما بعد يوليو 1952؛ إلا أنّها حافظت على وضع الفلاح علي هامش الحياة فيما بعد، فكاد أن يكون نسيًا منسيًا.

إن لدى عدد غير قليل من السينمائيين فصلٌ تعسّفي بين فلاح الشمال (الدلتا) وفلاح الجنوب (الصعيد)، مما أدّى إلي نشأة تصورات ومفاهيم خاطئة؛ حيث يري بعضهم أنّ فلاح الجنوب؛ ويطلقون عليه لفظ؛ "صعيدي"؛ وأنه ليس فلاحًا. وفي إحدى المناقشات العلنية مع أحد النقاد الأكاديميين (يمارس العمل السينمائي ككاتب سيناريو وناقد، ويحمل درجات علمية من معهد السينما بأكاديمية الفنون) حول فيلم (عسكر في المعسكر: محمد ياسين؛ 2003)، حيث ذكرتُ إن بطلي الفيلم يمثلان شخصيتي فلاحين تمَّ تجنيدهما بالأمن المركزي (قام بالدّورين في الفيلم كلٌ من: محمد هنيدي، وماجد الكدواني)، فاعترض الناقد الأكاديمي علي استخدام صفة "فلاح" مع أيهما، وقال إنه "صعيدي"، فعدْلتُ عن صيغة الصفة من "فلاح" إلي "فلاح صعيدي"، وقد رأيتُ أنَّ في ذلك مزيدًا من الدِّقة العلمية في الوصف، إلا أنه استمر في اعتراضه؛ وأيّده كثيرون من السينمائيين (الحضور)؛ لأن هناك فارق بين "الفلاح" و"الصعيدي" ـ وفقًا لوجهة نظرهم

المغلوطة.

تكشف الواقعة السابقة عن العديد من الأخطاء المفاهيمية لدى الكثير من السّينمائيين، وما يخصنا منها هنا هو ما يتعلّق بالفلاح، حيث إن بعضهم يستخدم مصطلح "الفلاح" ليطلقه على فلّاحي الدلتا دون فلّاحي الصعيد الذين يستخدم معهم مصطلح "صعيدي"، وهم يتصوّرون أنَّ الفلاح هو من كانت مهنته زراعة الأرض ورعايتها؛ وهذا حق؛ أما "الصعيدي" ـ كمصطلح على إطلاقه ـ فلا يعمل بالزراعة، لأنهم لا يعرفونه إلا مهاجرًا من قريته في الصعيد يعمل في البناء أو كحمّال، وبذلك تناسَوا صفته الأولى ومهنته الأساسية، واستبدلوها بالبناء أو (العِتالة) أو غيرها من المِهن التي اعتاد المهاجرون من الصعيد على ممارستها بالقاهرة والمدن الكبرى، وبقيت صفة "الصعيدي" صفة مطلقة لكنها غير دالّةٍ إلا علي الأصل أو المنشأ الجغرافي، وتمّ تجاهل المهنة؛ بمعنى أنهم عندما يرون "فلاح صعيدي" ـ أي فرد من أبناء الجنوب المصري ويمتهن الزراعة ـ يُغلِّبون في وصفه الأصل الجغرافي وربّما تناسوا أو تجاهلوا الأصل المهني له، كما حدث في الواقعة السابقة حيث أصرَّ الناقد الأكاديمي على وصف كلٍّ من (خضر: محمد هنيدي) و(متولي: ماجد الكدواني) بالصعيدي ورفض وصف أيًا منهما بالفلاح. ولعل وضع مصطلح "صعيدي" في تسمية فيلم (صعيدي في الجامعة الأمريكية: سعيد حامد؛ 1998) لدليل علي هذا الخلط المفاهيمي، وإذا سألت أحدهم: هل كان بطل الفيلم (خلف: محمد هنيدي) "فلاح" أم لا قبل الذهاب إلي الدراسة في الجامعة الأمريكية ـ كما هي أحداث الفيلم؟ لأجاب بالنفي، وبالطبع سيؤكِّد لك أنّه "صعيدي" وليس بـ "فلاح" على الرغم من أن اللقطات الأولى من الفيلم؛ والمصحوبة بتتراته تستعرض الرِّيف والحقول وخضرتها علي ضفاف النيل، وجلوس (خلف: محمد هنيدي) داخل كوخ من البوص يقرأ في أحد الكتب وهو يرتدي الجلباب (الجلبية) والطاقية.

ومما يُؤسَف له أنَّ الفلاح المصري لم يظهر بصورةٍ إيجابية حقيقية إلا فترة قصيرة في بدايات ثورة يوليو 1952م وهو يسلِّم على الزعيم (جمال عبد الناصر)، ويتسلم منه عقد ملكية أراضي الإصلاح الزراعي التي انتزعتها الثورة من الإقطاعيين في ذلك الوقت.

فمنذ أن وَصف الباشا التركي المحتل المتعالي المصري عمومًا بأنه "فلاح خرسيس" حتى ولو كان ذلك المصري زعيمًا شعبيًا بحجم (أحمد عرابي)، وحتَّى يومنا هذا يستخدم لفظ "الفلاح" بهذا الشّكل السلبي، وكأنّ هناك مغالطة يرتكبها المصريون في حقِّ أنفسهم بأن يستخدموا هذا اللفظ ـ "الفلاح" ـ كأداة سبٍّ وتحقير في حِوارهم اليومي، ودون وعي بالقيمة السلبية التي تداولونها فيما بينهم، والتي

تنتقص من قيمنا جميعًا؛ لأنّ حضارتنا وتاريخنا الحقيقيين بدءًا بهذا الفلاح الذي حرث الأرض وبذر الحَبَّ والحُبَّ بها.

ب. رؤية السينمائيين لحقوق الفلاح المدنية كمواطن:

إن رؤية السينمائيين للفلاح غير حقيقية؛ خاصة وأنَّها بعيدة تمامًا عن حياته كمواطن. وبدون أي تحامل؛ أستطيع أن أقول إن السينمائيين يتصوّرون فلاحًا تخيلي ذي صورةٍ نمطية يعيش في رأس بعضهم، ويعاد إنتاجها بشكل مزيف وغير حقيقي.

وباستعراضنا لمجمل الحقوق الأساسية للفلاح باعتباره مواطنًا؛ يمكن أن نتأكد من أن السينمائيين يجترون أفكارًا غير حقيقية، ولا يعرفون أو يدركون إلا قشورًا عن الفلاح المصري وعالمه، وهذا ما سوف نكشف عنه في العرض التالي بشيءٍ من التفصيل عبر استعراض لحقوق الفلاح وحياته كمواطنٍ ورؤية ومعرفة السِّينمائيين بهذا المواطن ـ الفلاح ـ وحياته.

وعليّ أن أؤكد على أنَّ هذا ليس خطأ السينمائيين فقط، لكنَّه أمر أشبه بخطيئةٍ عامة ارتكبتها النخبة المثقفة بكل فئاتها وطوائفها بحقِّ الفلاح المصري، إذ جعلت من الفلاح المصري والقرية المصرية مِنطقة غائمة في الوعي العام، تخضع لتصوّرات مُزيّفة يتم اجترارها دون تصحيح أو نقد. وإن كنت هنا أفصل الاتهامات وأكيلها للسينمائيين، فإنّي لَا أعفي منها النُخبة المثقفة مطلقًا فهي شريكٌ رئيسٌ في هذه الصورة المزيّفة عن الفلاح المصري وعالمه.

<u>أولًا</u>: الحقوق السياسية:

يتصوَّر أغلب صُناع الأفلام السينمائية أنَّ الفلاح مُمثلًا في البرلمان (مجلس الشعب) قبل ثورة يوليو وبعدها، وبعضهم يتصوَّر أن تمثيل الفلاح قبل الثورة كان يتم تزويره في بعض الأحيان لصالح كبار الملاك الذين يحرصون على التواجد في البرلمان؛ لرعاية مصالحهم الخاصة أولًا، أو لدعم حزبٍ سياسي ما هم مرتبطون به.

أما بعد ثورة يوليو ـ وفقًا لتصور السينمائيين ـ فإن الفلاح صار مُمثلًا في البرلمان (مجلس الشعب) عبر ضمانة نسبة الـ 50% التي خُصِّصت بموجب الدُّستور لصالح الفلاحين والعمّال، ويَعتبر بعضهم أنّ غياب هذا التمثيل يرتبط أكثر بفساد الأفراد مما يرتبط بفساد النظام السياسي الذي أقرَّ نسبة الـ 50% لصالح تسيير الحياة السياسية، كما تسير القطعان عن طريق ما يُسمَّى بتعبئة الجماهير سهلة القيادة، إمَّا لأميتها، أو لقلة وعيها وثقافتها، ولصالح تقديم شكلٍ خالٍ من المضمون العملي عبر هذا التمثيل النيابي (في مجلس الشعب) للفلاح.

ليس ثمة تمثيل حقيقي للفلاح في مجلسي الشعب والشورى، والشاهد علي ذلك عدد القوانين والتشريعات التي مُرِّرتْ في مجلس الشعب خلال الثلاثين عامًا الأخيرة ـ فقط ـ والتي تعمل بشكلٍ صريحٍ ومباشر ضد مصالح الفلاح، أو مكتسباته التي حصل عليها من ثورة

يوليو 1952م، ورؤية السينمائيين بعيدة كل البعد عن هذا، وأكثر ما يشغلهم في مسألة الحقوق السِّياسية للفلاح ـ إذا شغلتهم ـ هي علاقتهم بممارسة الانتخابات، وكيف كانت تُزوَّر إرادتهم الانتخابية بطريقةٍ، أو بأخرى في بعض الأحيان.

ربّما لا يعرف الكثير من السينمائيين أنَّ الفلاحين بلا نقابة، وأنَّ نقابتهم تحت التأسيس، وليس لديهم سِوى "اتحاد فلاحين" منذ حوالي عشرين عامًا. فعلي الرَّغم من أنَّ الفلاحين أكبر فئة عددًا في المجتمع المصري، إلا أنهم واقعيًا بلا نقابة مهنية تدافع عن مصالحهم، وتقوم بالعمل علي رعايتهم كغيرهم من فئات المجتمع التي تصير هامشية مقارنة بالفلاحين.

ألم يسأل أحدٌ صناع الأفلام السينمائية نفسه ذات يوم: "لماذا لا توجد نقابة للفلاحين، كما أنَّ لنا نحن معشر السينمائيين نقابة؟". الإجابة بكل تأكيد: "لا". فليس لدينا وثيقة فيلمية (فيلم سينمائي) تشير إلى ذلك ولو من بعيد أو على استحياء.

في بداية الثمانينات جرت محاولة لتأسيس اتحاد للفلاحين تبناها عددٌ من قيادات حزب التجمع، وأسفرت حسبما نصّت وثائقه عن جمع عضويات من حوالي خمسة عشر محافظة من محافظات مصر، ونشط في الالتقاء بالفلاحين وعقد الاجتماعات، وأصدر نشرة تثقيفية، وحين استصدرت حكومة رجال الأعمال قانون العلاقة بين المالك والمستأجر 96 / 1992 المعروف بـ"قانون الإيجارات الجديد"؛ والذي تحدَّد لتنفيذه شهر أكتوبر 1997؛ لم يقم القائمون علي أمر الاتحاد بخلق مقاومة منظّمة لذلك القانون، وضاعت الفرصة الزمنية في أعمالٍ احتفالية وإعلاميةِ مظهرية. وعندما لجأ آلاف الفلاحين إلى مقرّ الاتّحاد بحزب التجمّع بالقاهرة في أكتوبر 1997م لطلب النجدة من اتحاد الفلاحين لم يكن لدى القائمين عليه أيَّة حلولٍ عملية حقيقية، وعاد الفلاحون خائبين، وأظنُّ أن أمر هذا الاتحاد انتهى منذ هذه اللحظة الفارقة. لم يقم أي سينمائي بالإشارة إلى هذه الأحداث ولو في هيئة حوار علي لسان أي شخصية في أي فيلم، لأنَّ هذه الأمور والأحداث بعيدة تمامًا عن دائرة اهتمام صناع الأفلام السينمائية، رغم أنّ مثل هذه الأحداث المفصلية في حياة فئة تتجاوز نصف المجتمع المصري أثَّرت كثيرًا على الاقتصاد المصري وسلوكيات الاستهلاك وأنماطه، بما يسمح للمتخصصين في الاقتصاد أو العلوم الاجتماعية بأن يسرد علينا قوائم مُطولة ومجلدات عن تأثير هذا القانون فقط على الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مصر.

<u>ثانيًا</u>: الأوضاع الاجتماعية:

ظلت المكانة الاجتماعية للفلاح المصري مُتدنِّية في نظر العديد

من الشرائح الاجتماعية الأخرى على الرغم من انتماء الكثير من أبناء هذه الشرائح فعليًا للرِّيف المصري عن طريق أحد الوالدين على الأقل. وجَرِّب أنتَ بنفسك أن تنادي أحد أصدقائك بالفلَّاح، سيظن أنَّها وللوهلة الأولى سُبة (شتيمة). وصُناع الأفلام السينمائية في أغلبهم ينتمون لهذه النظرة الاجتماعية المتدنّية للفلاح، لقد حاول بعضهم التخلص من هذه النظرة والدّفاع عن مكانة الفلاح المصري إلا أنَّ هذه المعالجات الفيلمية على قلَّتها لا تخلو من محاولات التزيُّد والادعاء من باب كسب تعاطف الفئات الاجتماعية، ولصنع قبول تسويقي للمُنتج السِّينمائي، باعتبار أنَّ الفيلم السِّينمائي مجرَّد سلعة تجارية يتمُّ الترويج لها عبر مضمونها.

يصف لنا (عبد الله النديم) حياة السُّخرة التي كان يعيشها الفلَّاح المصري عبر هذه الصورة؛ إذ يقول: "رأيت ألوفًا من الأهالي جمعوا من كل المديريات لحفر رياح الخطاطبة كي يسقوا مزارع الخديوي وكان البرنس حسين باشًا مفتشًا للوجه البحري مر القواض [يقصد: القواد] على جواده معلنًا أن البرنس سيفاجئهم للتفتيش فهرع الملاحظون إلى قطع الأغصان الغليظة من الأشجار ونزلوا بها على جسوم [أي: أجساد] الفعلة العارية فلا تسمع إلا الأنات والصراخ والنحيب ولا يظهرون [يظهر] من هذه الأجسام الملطخة بالطين سوى مواضع السياط، وكلما مر البرنس على مدير ورأى الأنفار تقع على الصخور وتغرق في الوحل وتضرب على الوجوه قال للمدير (أفرين برافو برافو) فما انتهت الزيارة إلا وعدد الموتى قد بلغ الثلاثين بين مضروب بالسياط وغريق في الوحل".

ربّما لا يدرك السينمائيون أنَّ الفلاح يكره أن يُورِّث مهنته لأبنائه، لذلك فهو يسعى بكلِّ ما يملك لتعليمهم حتى يلحقهم بوظائف حكومية أو غير حكومية، أو بصنعةٍ من الصنائع تُبعدهم عن مِهنة الفِلاحة والزِّراعة. والفلاح لا يرضى لأحد أبنائه بالبقاء معه في الأرض إلا مضطرا, وكأنَّ الفِلاحة أصبحت مِهنة اضطرارية يلجأ إليها من فشل في التعليم، وفشل في التجارة، وفشل في أن يتعلم صنعة معينة.

ولعلَّهم لا يعرفون أن هذه المهنة قد تمَّ تفريغها من النابغين والنابهين, وتكون النظرة إلى الفلاح نظرة دونية لا تشجِّع أحدًا على أن يكون فلاحًا, على الرغم من عظمة هذه المهنة، وأهميتها في حياتنا.

كذلك ليس هناك إدراك كافٍ لدى السِّينمائيين لما كانت عليه "الأسرة الممتدة" في الريف، حيث كانت هذه الأسرة أحد خصائص المجتمع القروي. و"الأسرة الممتدة" هي الأسرة التي تضم ثلاثة أجيال يعيشون في بيت العائلة الكبير: الجد (والجدة), الأبناء (والبنات), ثُم الأحفاد. ومع التغيرات الاقتصادية والاجتماعية قلَّ عدد الأسر الممتدة، وتزايد عدد الأسر النووية الصغيرة (الأب والأم والأبناء)

يعيشون في بيتٍ صغير، وربَّما تظلّ الأسرة الصغيرة على اتصالٍ يومي بالأسرة الكبيرة، لكنَّه في الغالب اتصال وظيفي، وليس اتصالًا عضويًا. وقد أثَّر هذا على علاقة الأبناء والأحفاد بجيل الأجداد، فلم تعد كلمة الكبير لها نفس المكانة كما كان في الماضي؛ حين كان الكبير يملك الأرض والبيت ومن فيهما؛ وأصبحت الروّح الفردية أكثر شيوعا، فكلُّ إنسانٍ يحاول أن يدير حياته كما يريد ويرى, والجيل القديم يقاوم هذه النزعة الفردية، ويحاول قدر استطاعته الإبقاء على حالة الوصاية القديمة، والتي كانت سائدة في عهدهم, وقد أدَّى هذا إلى صراعٍ بين الأجيال يبدو أكثر حِدة في هذه الأيام.

ونتج عن ذلك ـ دون أن يدركه السينمائيون ـ أن لم يعد للعمدة، أو شيخ الخفراء، أو شيخ البلد نفس التقدير, بل كثيرًا ما تتعرض هذه الرّموز للسخرية والاستهزاء بشكلٍ مباشرٍ أو غير مباشر، ولم يعد لأيٍ من هذه المسميات (العمدة ـ شيخ البلد ـ شيخ الخفر) أي أهمية حقيقة أو وجود فاعل في الحياة الريفية الآن، وهي أخطاء جسيمة سقطت فيها بعض المعالجات السينمائية الحديثة، بسبب وعيها الزَّائف ورؤيتها غير الحقيقة للفلاح المصري وعالمه.

وربّما صادف بعض السينمائيين الصواب في بعض معالجاتهم عبر رؤيتهم لموضوع هجرة الفلاح المصري من الرِّيف إلي المدينة، إذ أصبحت الهجرة إلى المدينة أحد أحلام الفلّاح المصري حيث أحلام الثروة والحياة المدنية الحديثة، وكثيرًا ما نجد تحقّق هذا الحلم لسبب أو لأخر، هو مدخلًا للمعالجة السينمائية.

وقد امتدت المطابقة بين الواقع وبعض الأفلام السينمائية؛ حيث ربط بعضهم بوعي أحيانًا، وبدون وعي كثيرًا بين انتقال الفلَّاح المصري من الرِّيف إلي المدينة، وانتقال خصائص الحياة الزراعية إلي المدينة، حيث كانت العشوائيات, والبطء في الحركة، والتراخي، والإحساس الممتد بالزمن وعدم تقدير أهمية المواعيد، وعدم تحرِّي الدِّقة, وضعف الاهتمام ببروتوكولات العلاقات الاجتماعية.

<u>ثالثًا</u>: الحقوق الاقتصادية:

صدر في عام 1842م قانون احتكار الأراضي الزِّراعية في مصر، والذي جعل من (محمد علي) المالك الوحيد لجميع أراضي مصر الزراعية. وقام (محمد على) وورثته فيما بعد بإهداء معاونيه أو من يتوسّم فيهم النبوغ في خدمة دولته الأراضي والإقطاعيات، فمنح لـ(مصطفى بهجت باشا) قريتين يبلغ زمامهما أف وثمانمائة فدان، ثم عاد (عباس باشا) فمنحه أربعمائة فدان أخرى. وفي عهد الخديوي (سعيد) صدر ما يُعرف باللائحة السعيدية لتنهي بعض الشيء نظام الاحتكار، وصارت تلك اللائحة هي الأساس القانوني لأوّل ملكية

زراعية في مصر خلال العصر الحديث، حيث تركّزت الملكية الزراعية في نحو ألفين وسبعمائة وأربعين أسرة نشأ معها الإقطاع، و بدأ معها تحكّم كبار الملاك في الاقتصاد الزراعي المصري. ولقد أعادت ثورة يوليو 1952 توزيع الأراضي وفق قانون الإصلاح الزراعي، فجعلت من الفلاح مالكًا للأرض التي يزرعها، أو مستأجرًا قانونيًا لها.

ولضبط الأوضاع الجديدة وتوفيقها، أسّست ثورة يوليو 1952م مجموعة من الجمعيات الزراعية للمنتفعين بأراضي الإصلاح الزِّراعي بنوعيها (الاستيلاء، والحراسة) حيث ألزم القانون جميع المنتفعين بالانضمام لها. كما كان هناك نوعٌ آخر من الجمعيات الزراعية لبقية فلّاحي مصر اسمه "جمعيات الائتمان" يقوم بنفس المهمة؛ وهي توفير مستلزمات الإنتاج الزراعي لأعضائها من بذورٍ وأسمدةٍ، ومبيداتٍ، وأعلافٍ، وآلاتٍ زراعية؛ وتُلْزِمُهم بتوريد المحاصيل لتتولى تسويقها للاستهلاك المحلّي وللتصدير. كان دور هذه الجمعيات الزراعية أو "التنظيمات التعاونية" هو مدُ الفلاحين بمستلزمات الإنتاج الزراعي كجزء من خُطَّةٍ حكومية مُعَدَّة سلفًا لزراعة مساحات محددة من الأرض بأصنافٍ معينة من المحاصيل الزراعية تُلبي الاستهلاك المحلّى وتفي بالتزامات الدولة التصديرية في ظل أسعارٍ إلزامية، سواء لشراء المحاصيل من الفلاحين، أو لبيع مستلزمات الإنتاج الزراعي لهم. وقد عادت هذه الجمعيات التعاونية على الفلاحين بمجموعةٍ من الفوائد، إلا أنَّها كانت أقرب إلى: محلات تجارة مستلزمات الإنتاج، أو مخازن كبيرة لشراء المحاصيل، أو هيئة رقابة تشرف وتتيقَّن من دقة الالتزام بالمساحات المزروعة والأصناف المقرّر زراعتها. كلُّ هذه الأمور بعيدةٌ تمامًا عن مُخيَّلة السِّينمائيين؛ وكأنها أشياء من خارج هذا العالم؛ لأنّها خارجة تمامًا عن تصوُّراتهم عن عالم الفلاح المصري.

إن بعض السينمائيين؛ ومنذ وقت مبكرٍّ ـ في الحقيقة ـ كانوا مدركين بصورةٍ أو بأخرى لدور الشركات العالمية العاملة في إنتاج وتسويق مستلزمات الإنتاج الزراعي، والتي تتضمَّنها روشتة الصندوق والبنك الدوليين، دون أن يدركوا ـ للأسف ـ أنَّ نمط الإنتاج عند الفلاح الصغير في مصر هو أبرز العقبات التي تحول دون فتح السوق أمامها عند الفلاح لتسويق منتجاتها، وأنَّ هذه الشركات تعمل على بديل لهذا الفلاح الصغير، وهو "المزارع الواسعة" و"الزراعة الكثيفة" التي يتولاها كبار ملاك الأراضي. كان بعضهم يدرك بصورةٍ أو بأخرى خطورة هذه الشركات الكبرى العالمية، أو خطورة محاولات بعض كبار الملاك في السيطرة على الإنتاج الزراعي، لكن لأسبابٍ تنافسية لها علاقة بتراكم الثروة فقط.

رابعًا: الحق في الخدمات المختلفة:

التعليم:

يتصور صُناع الأفلام أنّ الفلاح بدأ يحصل على حقه في التعليم منذ قيام ثورة يوليو 1952م فقط، ولم يكن متوفرًا له قبل تلك الثورة إلا ما يعرف باسم "الكتَّاب". وفي هذا التصور جانب كبير من الحقيقة، فقد حالت تكاليف التعليم الكثير من أبناء الريف المصري عن الالتحاق به، لكن هذا لا ينفي حصول عددٍ منهم علي قدرٍ من التعليم، ولدينا نماذجٌ رائدةٌ بالطبع، لكن علينا أن نكون على وعيٍ بأنَ الجامعة المصرية كانت حديثة عهدٍ بمصر سنة 1907م. ورغم أنَّ دور الجامعة في حياة المصريين يُعتبر حدثًا فارقًا منذ لحظته الأولى على مستويات عِدَّة، إلا أنَّ هذا الدور ـ أو الحدث الفارق ـ ليس له أي وجود حقيقي في المعالجات السِّينمائية المختلفة، وبالتالي لم يكن لأي من قضايا أو إشكاليات التعليم في الرِّيف حضور، كما أن بعض المعالجات التي كانت تتناول شخصية مدرس في الأرياف ـ مثلًا ـ كانت تنظر له بنفس النظرة ـ بل وعبر منظورها ـ لمدرس المدينة والحضر باعتباره هو أُفق معرفة وخبرة صناع هذه المعالجةِ أو تلك.

وربّما كان التعليم في الأزهر الشريف؛ والذي كان يُمثِّل أُفق أحلام أبناء الريف المصري حتَّى عهد قريب؛ كان هو الأبرز في رؤية السِّينمائيين في عددٍ غير قليلٍ من معالجاتهم، مثل: (شباب امرأة: صلاح أبو سيف؛ 1956)، أو شخصية الطالب الأزهري الثوري القادم من الرَّيف والتي جسَّدها (علي الشّريف) في فيلم (العصفور: يوسف شاهين؛ 1972). إلا أنَّ الرؤية كانت قاصرة، ومختصرة، وفي إطار السِّياق الدِّرامي الأكبر، وعلى هامش أُطروحة الفيلم الرئيسية.

ومازالت الأمية متفشية في الريف المصري بمعدلاتٍ كبيرة رغم كلِّ ضجيج الأرقام الوهمية التي تُنشر وتذاع عن برامج محو الأمية أو الحملة القومية لمحو الأمية، ويشير تقرير التنمية البشرية لسنة 2005م إلى أن نسبة الأمية على مستوي مصر يبلغ 34.3%، وأنَّ متوسط نسبة الأمية في صعيد مصر تصل إلى 43.2%. وتكشف دراسة ميدانية قام بها بعض الباحثين عن أنَّ نسبة البطالة في قرية "الغرق" التابعة لمركز "إطسا" بمحافظة "الفيوم" تبلغ 66.9% (باهر شوقي وأحمد حسين؛ قرية الغرق: نموذج لعشوائيات الريف المصري؛ المركز المصري لحقوق السكن؛ 2006م)، لا تعكس رؤية السينمائيين شيئًا من هذه الأرقام، فهي تقدِّم مجموع الفلاحين متعلمين بدرجةٍ أو بأخرى، وليس في ذلك سوى إظهار جانبٍ واحد من جوانب الواقع.

ويشير تقرير التنمية البشرية بمصر لسنة 2010م أنَّ فتيات الريف يشكلن 80,4 % مِمَّن لم يلتحقن بالمدارس على الإطلاق، ربما يعكس تركز مشكلة الأمية في الريف المصري دون الحضر، كما أنَّ ارتفاع كُلفة التعليم؛ رغم دعاوى المجانية الوهمية؛ تجعل الكثير من الأسر الفقيرة تعزف عن تعليم أبنائها أو بناتها، ويبلغ عدد الأسر الأكثر فقرًا في الرِّيف المصري حوالي مليون و130 ألف أسرة من بين حوالي 2.5 مليون أسرة فقيرة في الريف المصري (الأرقام كلها وفقًا لتقرير التنمية البشرية لسنة 2010م).

الصحة:

بدأ الفلاح يحصل على حظٍ وافر من الرِّعاية الصحية منذ قيام ثورة يوليو 1952م التي أظهرت قدرًا كبيرًا من الاهتمام بالفلاح ورعايته. ولم يكن الفلاح وفقًا لرؤية الفنانين يحصلون علي قدرٍ لائقٍ من الرعاية الصحية فيما قبل يوليو 1952م، وربما ساعد على ذلك تفشي الأمية في عموم الفلاحين في الرِّيف المصري، إضافة إلى سيطرة الفقر المدقع على حياة هؤلاء الفلاحين، فساعد هذان العاملان بنصيبٍ وافر في تدعيم انتشار الأمراض، وقلة الاهتمام بالاحتياطيات الصحية النموذجية، وبنفس القدر ساهمت الأمراض والضعف العام في تدعيم الجهل، والأمية وتفشي الفقر بين السَّواد الأعظم من الفلاحين فيما قبل عام 1952م وفقًا لما طرحه وأكَّده صُناع الأفلام السينمائية في أفلامهم.

لكن السينمائيين توقفت رؤيتهم عند هذا الحد، فيظهر الفلاح في أفلامهم عافيًا صحيحًا، وتُوظِّف هذه العافية والصِّحة في كثير من حبكات الأفلام، ليس لصناع الأفلام أن يدركوا أنَّ الفلاح في الثلاثين عامًا الأخيرة لا يستطيع أن يحصل على العلاج المناسب؛ رغم ما يُشاع عن توافر الوحدات الصِّحية الريفية؛ لأنَّها وحداتٌ بلا خبراتٍ حقيقية، يعمل بها فقط أطباء حديثي التخرج بلا خبرات تستطيع أن توقف زحف الأمراض المعقدة الناتجة عن المواد المستحدثة التي دخلت في حياة الفلاح المصري وأرضه.

إنَّ الحق في الصحة لا يقتصر على خدمات العلاج والوقاية فقط؛ كما يتصوَّر العديد من السينمائيين؛ بل إنّه يمتد ليشمل توفير الغذاء الآمن، والمياه النقية، والصرف الصحي، والبيئة النظيفة، كمفهومٍ أوسع للحق في الصحة الذي يُعتبر بشكل أساسي امتدادًا للحق في الحياة.

مياه الشرب:

ما زال عدد غير قليلٍ من فلاحي مصر لا يتوفّر لهم مياه الشرب النقية؛ وحتَّى وقت غير بعيد؛ كانت بعض القرى تعتمد في

احتياجاتها من مياه الشرب على حنفية عمومية تعمل لعددٍ معينٍ من السَّاعات خلال النهار، حيث يقوم الأهالي بجمع المياه وتخزينهاً بطرقٍ غير صحية ـ بالطبع ـ من أجل استهلاكهم اليومي الضروري من المياه، ولا زالت عددٌ من قرى محافظة الجيزة ـ على وجه التحديد ـ يقوم الأهالي بالحصول علي احتياجاتهم من مياه الشرب عن طريق الشِّراء المباشر من بعض مِمَّن تخصَّصوا في نقل المياه إليهم عبر حاوياتٍ بلاستيكية ضخمة لا تحظى بأي قدرٍ من المعايير الصحية. مع ملاحظة أنَّ القرى التي تصلها مياه الشرب بشكلٍ منتظم يعاني الكثير منها من تدني نوعية المياه وعدم انتظام تدفقها.

هذه القضية ـ قضية مياه الشرب النظيفة الجيدة ـ وحدها ليست على خارطة صُناع الأفلام السينمائية مطلقًا، علي الرَّغم من أن بعضهم أشار لموضوع المياه؛ وفي وقتٍ مبكر؛ وخاصةً في مرحلة الستينات؛ حيث كانت الأفلام تحاول أن تُقدّم وتصوِّر حياة البؤس التي كان يعيش في ظلِّها الفلاح المصري فيما قبل ثورة يوليو 1952م.

ولقد تزايدت التظاهرات الاحتجاجية من أجل مياه الشرب، فشهدت الفترة من يونيو2007م إلي يناير 2008م حوالي 40 تظاهرة احتجاجية خاصة بمياه الشرب في عدد من قري ومدن مصر سواء في الصعيد أو في الدلتا، فمثلًا قام فلاحو قرية "بشبيش" التابعة لمركز "المحلة الكبرى" بمحافظة "الغربية" بعمل اعتصام بدأ من يوم 9 يوليو 2007م، ولم ينهوا اعتصامهم إلا بعد أن قام محافظ الغربية بتسيير ثلاث سيارات (فنطاس كبير) تقوم بتغطية حاجة الفلاحين من مياه الشرب، وذلك كحل مؤقت. وفي قرية "مازورة" التابعة لمركز "سمسطا" بمحافظة "بني سويف" رفع المواطنون لافتاتٍ في وقفاتهم الاحتجاجية كتبوا عليها "عطشانين في بلد النيل" (راجع؛ عبد المولى إسماعيل؛ احتجاجات مياه الشرب في مصر؛ دراسة منشورة في : استعادة الملكية العامة للمياه، شبكة حقوق الأرض والسكن؛ نوفمبر 2009م).

لا تظهر مثل هذه التظاهرات الاحتجاجية أو الاعتصامات التي يقوم بها الفلاحون من أجل مياه الشرب في المعالجات السِّينمائية الحديثة التي جاء حياة الفلاح أو الرِّيف المصري في سياقها الدرامي، مما يكشف عن غياب قضية مياه الشرب النظيفة من رؤيتهم للفلاح، فلعلها لا تمثِّل مشكلة من وجهة نظرهم.

الصرف الصحي:

أشار "هيرودوت" في كتابه الشهير "هيرودوت يتحدث عن مصر"

إلى أنَّ المصريين يقضون حوائجهم في منازلهم، بينما يتناولون طعامهم في الشوارع علانيةً، فنجد حرص المصري بشكلٍ عام علي تخصيص مكان لقضاء حاجته بعيدًا عن الأنظار، وهذا موجود أيضًا في الريف رغم ضيق مساحات المنازل، إلا أنَّ أغلب المنازل في الرِّيف المصري غير مرتبطة بشبكة صرف صحي، ولا نكاد نلاحظ أي تعليق أو إشارة إلى هذه النقطة في أي فيلم سينمائي حديث، إذ أنَّ عملية شبكات الصرف الصحي حديثة العهد بالمجتمع المصري بشكل عام، فهي كانت حصرية في بعض المدن الكبرى، وبدأت في الانتشار في باقي مدن مصر في السنوات العشر الأخيرة.

المسكن:

تتعدد صور ملكية الفلاحين للأراضي التي عليها منازلهم، وهي: وضع اليد، الإيجار، الملكية الخاصة. وهذا الترتيب يتحرَّى تمثيل الواقع في العرض، وتتَّسم منازل الفلاحين عادةً بصغر مساحاتها مع وجود مساكن ذات مساحات كبيرة نسبيًا (أكبر من 150 متر مربع)، وتتصل معظم المنازل حاليًا بشبكة الكهرباء، إلا أنَّ معاناة الريف من انقطاع التيار الكهربي كبيرة ومتزايدة، مع ملاحظة تذبذب التيار الكهربي الذي يؤدّي إلي إتلاف الأجهزة الكهربائية، مع ملاحظة الارتفاع المتزايد لقيمة فواتير الكهرباء. هذه هي الصورة الحديثة لمساكن الفلاحين التي تُبنى من عدَّة أدوارٍ أحيانًا وبنفس خامات مواد البناء المستخدمة في بناء مساكن المدن، مع ملاحظة قلة تعدّد الأدوار في مساكن الفلاحين، ومازال عددٌ كبير من المنازل في بعض قرى المحافظات الأفقر تُصنع من مواد بدائية (طين ـ أخشاب ... وغيرها).

لقد منع قانون الرقابة على المصنفات الفنية (1947م) تصوير منازل الفلاحين، ونصَّ على ذلك صراحةً لتدني مستواها، ولسنا نستطيع أن نجزم بأسباب استجابة صناع الأفلام السينمائية فيما قبل 1955م لهذا القانون، إلا أننا نجدهم قد قدَّموا لنا واقع مساكن الريف المصري عبر قصور الباشاوات وكبار الملاك دون صغار الملاك والفلاحين الفقراء، إلا أنَّهم كانوا علي وعي بمساكن الفلاحين وتندي مستواها في المرحلة التالية، ربما بهدف إظهار مدى فقرهم وتدني حالهم والتأكيد على الظلم الذي تعرَّضوا له من الإقطاعيين، إلا أنَّ كثيرًا من الأفلام الحديثة لا تصوُّر الواقع الجديد لمسكن الفلاح المصري، وما طرأ عليه من تغيير، أو ما هو عليه من فقرٍ وتدني مستواه الإنساني.

<u>خامسًا</u>: القضايا الخاصة المرتبطة بالعملية الزراعية:

لا يكاد يعرف السينمائيون شيئًا عن هذه القضايا، وخاصة الحديثة

منها؛ مثل: تلك المرتبطة بعلاقة الفلاح بالجمعية الزراعية أو بنك الائتمان الزراعي (بنك التسليف)، أو فساد المزروعات والمحاصيل بسبب فساد البذور والمواد الكيماوية المستخدمة في حماية المحاصيل من الأمراض المختلفة. كما أنهم لا يعرفون شيئًا حقيقيًا عن حجم المديونية المرتبطة بالعملية الزراعية عند الكثير من الفلاحين، أو ما يتعلق بالضرائب المفروضة على الفلاح وفي بعضها مخالفات قانونية. يكاد ينحصر ما يدركه صناع الأفلام عن الفلاح في عمليات "العزيق" والرّي وجني بعض المحاصيل. لا يدركوا سوى أنَّ ماشية الفلاح تأكل وتُدِرُّ لهم لبنًا؛ كأنهم في حلم سعيد؛ ولا يعرفون أنَّ غذاء هذه الماشية قد فسد فأصبحت لا تُدِرُّ على الفلاح ما يتصوَّره السينمائي في فيلمه. ولم يلمس أي من السينمائيين أنَّ حوالي مئة ألف فلاح مصري باتوا في حكم التهديد بالسجن نظرًا لتراكم ديون بنك التنمية والائتمان الزراعي.

وكان بنك التسليف ـ كما كان يُسمَّى في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ـ قد أنشئ حوالي عام 1911م، وكان الهدف منه تحقيق هدف رئيسي وهو تحرير الفلاح المصري من المرابين والتسليف بفائدة عالية، وعلى مدى سنوات طويلة ظلَّ البنك خلالها ذو مكانة عالية عند الفلاح المصري، ثمَّ تحوَّل فيما بعد ثورة يوليو 1952م إلى ما يطلقون عليه حاليًا بنك التنمية والائتمان الزراعي. وكان البنك أن يُمِدَّ الفلاحين بأجود أصناف التقاوي وأفضل أنواع الأسمدة والمخصبات، وكذلك أن يُقرضهم ثمن المواشي وحتى الدواجن لحين موعد الحصاد، فيُسدِّد الفلاح كل ما عليه مقابل رسوم قليلة أو فوائد زهيدة جدًا. وفي عام 1931م تم الفصل بين التسليف داخل البنك والنظام التعاوني، إلى أن تم في عام 1976 دمج التسليف مع التعاونيات مرة أخرى، وأصبح بنك التنمية والائتمان الزراعي الموجود كما هو الآن على صورته الحالية التي ربما يدركها السينمائيون أو يظهر أثرها في أعمالهم، وهي أنَّ البنك بوضعه الحالي لم يعد بنكًا زراعيًا، لكنه تحوَّل إلي بنكٍ تجاري هدفه الربح، ويستخدم أدوات البنوك التجارية من إقراض وقبول الودائع، وشهادات الادخار وغيرها من الأمور البنكية.

ولا يعرف السينمائيون أن إنتاج القطن المصري تراجع بفضل السياسات الزراعية الفاسدة التي عمل علي رعايتها عدد من وزراء الزراعة المصريين في الأعوام الثلاثين الأخيرة، لقد تدنى إنتاج مصر من القطن إلى أقل من 20% من حجم الإنتاج السابق، وبالتالي أُغلقت محالج القطن، وبيعت أراضيها بمئات الملايين لصالح رجال الأعمال وحاشية الرئيس وبعض الوزراء، وشُرِّد عددٌ غير قليلٍ من العمال كما شُرِّد غيرهم في الكثير من المصانع التي بيعت تحت ما يُسمَّى

بسياسات الخصخصة بأقل من 10% من ثمنها الحقيقي في حالاتٍ كثيرة.

ربما يدرك بعض صناع الأفلام السينمائية أنَّنا في مصر قد صرنا نستورد القطن؛ بحسب تقريرٍ أعدته اللجنة العامة لتنظيم تجارة القطن في الداخل؛ هناك تنامي في استيراد أقطانٍ أجنبية من الخارج، حيث تشير الأرقام إلى استيراد نحو مليوني قنطار بأسعارٍ تقل عن أسعار الأقطان المصرية لدعمها من دولها، و تقل صفاتها الغزلية كثيرًا عن الصفات الغزلية للقطن المصري.

وربما لا يعي أحدٌ أنَّ الفلاح المصري أصبح خلال الثلاثين عامًا الماضية؛ وخاصة في العشرة الأخيرة منها؛ يدور في متاهة من المشكلات والأزمات، إنه يبدو ضعيفًا وفريسةً في ميدان المعركة أمام القبضة الحديدية لمافيا الاحتكار والتي باتت تُسيطر على الحقل الزراعي من خلال التحكُّم في سوق الأسمدة ومستلزمات الإنتاج الزراعي، دون أن يقدم لنا فيلمًا واحدًا أية إشارة لهذه الأوضاع الصعبة التي يمارس فيها الفلاح المصري عمله التاريخي في زراعة أرض مصر بماء النيل وعرقه الشريف.

سادسًا: الحياة الدينية:

توافقت رؤية السينمائيين كثيرًا مع مواصفات الحياة الدينية عند الفلاح المصري حتى منتصف الثمانينيات تقريبًا ، إلا أنها أخذت في مفارقتها أو عدم تناولها بشكلٍ واضح أو مؤثر في ثنايا معالجاتهم الفيلمية. سنلاحظ شكل التوافق في الرؤية في الفترة التي كانت قبل منتصف الثمانينيات حيث كان يغلب على الفلاح المصري نوع من التدين البسيط حيث كان المسجد يتوسَّط القرية ويشكل مركزًا جغرافيًا وروحيًا لأهلها, والناس يبدؤون يومهم بصلاة الفجر وينهونه بصلاة العشاء, وتسري في حياتهم روح دينية مبسطة وبسيطة, وأحيانا يغلب عليها الطابع الصُّوفي المشبع بالرضا والتسليم والمتمثل في انتشار الموالد والأضرحة والتبرُّك بالأولياء. وفي بعض القرى نجد الكنائس تتخذ ذات الموقع الذي يتخذه المسجد في القرى ذات الأغلبية المسلمة، وإن لم يكن هناك تناولٌ سينمائي واضح لوجود الكنيسة في الريف المصري، إذ يغلب على المعالجات السينمائية أنها تعتمد على النمط الشائع من التدين الإسلامي البسيط دون الاهتمام بالأقلية المسيحية الموجودة في ذات القرية أو إظهار القرى ذات الأغلبية المسيحية. لقد اهتم السينمائيون بإبراز البعد الأسطوري والميتافيزيقي الذي لا يخلو التدين القروي من بعض معتقداته الأسطورية مع المبالغة في تأثير الجن والسحر والحسد في حياتهم.

لا تُظْهِر المعالجات السينمائية إدراك السينمائيين للتحوُّل النَّشط

للجماعات الدينية التي أخذت تنتشر ويبرز وجودها في مصر بشكلٍ عام مع تنامي سياسات الانفتاح وكرد فعلٍ أحيانًا على اتفاقيات السلام الغابنة. ففي أواخر سبعينات القرن العشرين تنامي وجود الجمعيات والجماعات الدينية في مجتمع القرية، فأثَّرتْ وغيَّرتْ مفاهيمًا وطقوسًا دينية كثيرة طبقًا لرؤيتها, كما توارت بعض الطقوس والمظاهر الصوفية.

وفي الوقت الحالي تحتل بعض هذه الجماعات بمنهجها مساحةً واسعة في التأثير على الريف المصري, وما صاحب ذلك من انتشار اللِّحى الطويلة والثياب القصيرة عند الكثير من شباب الريف، وكذلك النِّقاب للنساء. ولا يُظْهِر السينمائيون رؤية أو إشارة لهذا في معالجاتهم إلا نادرًا، كما يظهر في (الإرهابي: نادر جلال؛ 1994).

<u>سابعًا</u>: علاقة الرجل بالمرأة:

تظهر في رؤية صناع الأفلام السينمائية هيمنة الذكور علي الحياة، وتهميش دور المرأة باعتبارها مجرد تابعٍ للرجل، بل إنها مجرَّد وعاء لجلب الأطفال، كما أنَّ عددًا غير قليلٍ من الأفلام التي قدَّمت الريف المصري سيطر عليها فكرة "تغرير الرجل بالمرأة" وتخليه عنه وتحمل المرأة وحدها في كثيرٍ من الأحيان نتيجة ارتكاب الخطيئة، وغالبًا ما يكون مصيرها الموت، وفي أحيانٍ قليلة تستطيع المرأة الفِرار إلي عالم المدينة، إلا أنها تُكمل حياتها في عالم الرزيلة عادة.

هذه هي مُجمل رؤية السينمائيين لعلاقة الرجل للمرأة، وهي لا تخلو من قدر من المبالغة والغبن، وإن كانت تقترب كثيرًا من الواقع، إلا أنها ـ أي رؤية السينمائيين ـ تفارق الواقع تمامًا إذ تهمل أنَّ عماد الحياة في الريف يرتبط بالمرأة، فهي التي تكاد تكون مسئولةً وحدها عن إدارة هذا العالم، وربما يقتصر دور الرِّجال في بعض الأسر على مجرد العمل بالحقل وكسب المال ومجالس الرجال فقط، بينما تضطلع المرأة بتدبير شئون المنزل الريفي، وجلب المياه النظيفة، ورعاية الصغار، وتدبير شئون الأسرة، ودجن الماشية والطيور، وغيرها من الأعمال التي تكون مكملة لما يقوم بعمله الرجل في الحقل.

<u>ثامنًا</u>: علاقة الحكومة بالفلاح:

فيما مضى كان الإقطاعيون يحتكرون غالبية الأراضي الصَّالحة للزراعة، في الوقت الذي كان يعيش فيه ثلثا سكان الريف المصري بلا أراضٍ، وبلا عملٍ، وفى مستوى معيشي متدني. أمَّا بعد ثورة يوليو 1952؛ فقد تواصل الاهتمام بقطاع الزراعة وتطويره وتنميته، حيث تم إصدار قانون الإصلاح الزراعي الذي حدَّد الحدَّ الأقصى للملكية الزراعية، ووزَّع الفائض على الفلاحين الذين لا يملكون أراض زراعية،

كما بين أسس التعويض لمن تمَّ الاستيلاء على بعض أراضيهم الزراعية، وكذلك نظَّم العلاقة بين المالك والمستأجر، وأنشأ التعاونيات الزراعية، وحدَّد حقوق العامل الزراعي.

تضعنا الفقرة السابقة على جُلِّ معرفة صناع الأفلام السينمائية بعلاقة الفلاح المصري بالحكومة التنفيذية وربما تتسع هذه المعرفة عند قلةٍ منهم كما سنلاحظ من أعمالهم التي تناولت الفلاح المصري في سياقها. غير أن علاقة الفلاح المصري بالحكومة التنفيذية منذ بداية الثمانينيات تصبح غامضةً ومنطقة ضبابية عند السواد الأعظم من صناع الأفلام السينمائية، فمنذ أن قرَّرت حكومة مصر تحت ضغطٍ من صُندوق النقد الدولي والبنك الدولي التوجُّه صوب اقتصاد السُّوق الحر، من خلال تبنى ما يُسمَّى ببرامج الإصلاح الاقتصادي والتعديلات الهيكلية، حدث تغيُّر في علاقة الفلاح المصري بالحكومة التنفيذية، هذا التغيُّر في السياسات والتوجهات لا تكاد تلمح أي معرفة أو إشارة عند السينمائيين به.

لقد اقتصر دور وزارة الزراعة واستصلاح الأراضي على وضع الخُطط، وإعداد الدراسات الاقتصادية والسياسات والتشريعات الزراعية، والإسهام في برامج التنمية الريفية الوهمية، وتنفيذ البنية الأساسية الزراعية، ودعم مؤسسات البحث العلمي. فكانت استراتيجية الزراعة المصرية كما أعلنتها الحكومة المصرية خلال تلك الفترة وما بعدها ـ منتصف الثمانينيات ـ أن ادعت أنها قامت على أساس تحقيق التنمية الزراعية، عن طريق تحرير القطاع الزراعي من التدخل الحكومي, وذلك في إطار السياسة الاقتصادية العامة للدولة التي تستند على فلسفة التحرير الاقتصادي، وإطلاق قوى السوق في شتى جوانب الحياة الاقتصادية. أضف إلي ذلك البذور والتقاوي المعدَّلة وراثيًا والمبيدات الحشرية السامة التي يؤكِّد الكثير من الخبراء الزراعيين أنَّه قد تم جلبها من إسرائيل في إطار سياسات "التطبيع الزراعي" التي أجبر وزير الزراعة السابق (يوسف والي) عليها الوزارة والخبراء والفلاحين.

إن العلاقة بين الفلاح والحكومة يشوبها جوٌ من عدم الثِّقة من جانب الفلاح الذي يعانى من سياسة غريبة ومريبة وضعتها الحكومة لتسعير المحاصيل الزراعية وتحديد المساحات المزورعة. بينما ينظر السينمائيون إلى العلاقة بين الفلاح والحكومة وفقًا للنموذج السائد علي علاقة الحكومة بالمواطن العادي في المدينة، ليس ثمة خصوصية في رؤيتهم للعلاقة بين الحكومة والفلاح، وهي علاقة غير مُتداولة في أغلب أعمالهم خاصَّة منذ منتصف الثمانينيات حتى الآن، بينما كان يُشار إليها ويُلمح فيما قبل.

أين السينمائيون وأعمالهم في السنوات الأخيرة من الخلافات

الحادَّة بين الحكومة والفلاحين حول زراعة الأرز، وخاصة وأنَّ الحكومة بدأت تطارد الفلاحين بالغرامات؟!!

إن علاقة الحكومة بالفلاحين يمكن حصرها في ثلاثة عناوين رئيسية قصيرة؛ هي: "استغلال الفلاح"، "إهمال الفلاح"، "عدم الثقة المتبادل".

كيف تناولت الأعمال السينمائية الفلاح المصري في معالجاتها المختلفة

تقسم هذه الدراسة المعالجات السينمائية للفلاح المصري إلى ثلاثة مراحل تاريخية؛ هي:
المرحلة الأولى: من بداية القرن العشرين حتى قيام ثورة يوليو 1952م.
المرحلة الثانية: منذ قيام ثورة يوليو 1952م حتى نهاية عام 1980م.
المرحلة الثالثة: منذ بداية عام 1981م حتى نهاية 2010م.

وأتصور أن السينما المصرية اقتربت في المرحلة الوسطى (المرحلة الثانية) من تقديم صورةٍ واقعية إلي حدٍ كبير للفلاح المصري وعالمه الريفي، وإن افتقدت المعالجات السينمائية المقدمة في هذه الفترة (1952 ـ 1980) لمعالجة بعض القضايا المتعلقة بحقوق الفلاح المدنية وبحياة الفلاح كمواطن، إذ تعمَّدت الكثير من الأعمال تصوير حياة الفلاح التعيسة فيما قبل يوليو 1952م واعتبار ثورة يوليو نقطة تحوٌل كبرى لصالح الفلاح.
وأتَّفق تمامًا مع ما طرحه (إبراهيم الدسوقي) من أنَّ "السينما المصرية منذ البدايات وحتى قرارات يوليو الاشتراكية، قدمت موروثًا له من الخصائص والسمات البعيدة كل البعد عن الواقع الذي يعيشه المصريون بشكل عام والمجتمعات الريفية بشكل خاص، ... بل هم حتى عندما قدموا القرية، فهي نظيفة في المسكن والملبس والدروب.. وأيضًا الغرف صحية مضاءة!!، وحتى قوانين المصنفات التي وضعت ـ في عام 1947 ـ كانت تضع معايير .. لا يسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقراء.. ... وبالتالي لم تحظ السينما بإمكانية الحديث عن الفلاح وقضاياه كما حظيت في الفترة من عام 1965 حتى عام 1972" (إبراهيم الدسوقي؛ سينما القطاع العام التحولات السياسية والاجتماعية؛ الهيئة العامة لقصور الثقافة؛ سلسلة أفاق السينما 62؛ 2010م).

سأقدِّم سردًا بالأفلام المنتَجة في كلِّ مرحلة من المراحل الثلاث المشار إليها سابقًا، ثمَّ يعقبه توضيحٌ تفصيلي بكيفية تناول صناع الأفلام السينمائية لحقوق الفلاح المدنية كمواطن، وقضاياه الخاصة.

<u>المرحلة الأولي</u>: من بداية القرن العشرين حتى قيام ثورة يوليو 1952م.

وفيها نجد الأفلام التالية: (زينب: محمد كريم؛ 1930)، (الدكتور فرحات: توجو مزراحي؛ 1935)، (فتش عن المرأة: أحمد جلال؛1939)، (سي عمر: نيازي مصطفي؛ 1941)، (بنات الريف: يوسف وهبي؛ 1945)، (أرض النيل: عبد الفتاح حسن؛ 1946)، (ابن الفلاح: عبد الفتاح حسن؛ 1948)، (الريف الحزين: محمد عبد الجواد؛ 1948)، (حب وجنون: حلمي رفل 1948)، (فاطمة ومريكا وراشيل: حلمي رفلة؛ 1949)، (أختي ستيتة: حسير فوزي؛ 1950)، (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950)، (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951)، (زينب: محمد كريم؛ 1952).

لا يكاد يتجاوز عدد الأفلام التي تناولت الفلاح والريف المصري على أفضل تقدير 2.4% من حجم الإنتاج السينمائي في تلك الفترة، وهي نسبة متدنية جدًا، وتعكس مدى التهميش، وعدم الاهتمام الذي حظي به الفلاح والريف المصري في السينما المصرية في تلك المرحلة، في حين تكاد نسبة الأفلام التي تتضمن حياة الملاهي والكباريهات تتجاوز 35% من إجمالي عدد الأفلام؛ وكأن الحياة المصرية كانت منحصرة في هذا العالم؛ مما يعكس مدى التزييف الذي قامت السينما المصرية وصُناعها بممارسته طيلة هذه المرحلة. وعلى قلة الأفلام التي تتناول أوضاع الفلاح والريف المصري؛ خلال ما يقرب من نصف قرن من الإنتاج السينمائي المصري؛ لم تكن قضايا الفلاح مطروحة للنقاش سوى عددٍ محدودٍ من الأفلام التي تناولته في ثنايا طرحها الدرامي، فلم تتعرض الأفلام؛ على قلتها؛ لحياة الفلاحين بعمق أو تكون تلك القضايا هي المحور الرئيسي للأحداث، وإنما جاء الفلاح والريف المصري كثيرًا كمجرد خلفية للأحداث التي تدور في أحد القصور بالريف المصري أو يدور جزءٌ منها في بيتٍ من بيوتٍ لا خلفية لها أو مجرد نقطة انطلاق للدراما (مجرد مدخل) لتأسيس الشخصية الرئيسية في الفيلم.

وقد اختار (محمد كريم) عام 1930 رواية "زينب" للكاتب (محمد حسين هيكل) باشا لتكون أوَّل عمل أدبي مصري يظهر على الشاشة، وستُشَكِّل أفلام (زينب: 1930، 1952) و(ابن النيل: 1951) الطرح الرئيسي لهذه الفترة دون أن يحتوي خطابها على أي بعدٍ أيديولوجي أو خطاب يستشرف الثورة، فقط حافظ (زينب) على الطابع المأسوي في نسختيه، وكذلك حافظ (ابن النيل) على الطابع الملحمي الذي ستتميز به أفلام مخرجه التالية. أما فيلمي (يوسف وهبي): (بنات الريف: 1945) و(الأفوكاتو مديحة: 1950) فيعتنيان بالجانب الأخلاقي أكثر من عنايتهما بطرح حياة الفلاح ومعاناته.

يبقي فيلم (فتش عن المرأة: أحمد جلال؛ 1939) هو الوحيد الذي يقدم قضايا الفلاحين، لكنه يقدمه كخلفية للحدث وللموضوع الرئيس للفيلم، دون الاقتراب الحقيقي لهذه القضايا.

ويكتمل زيف أفلام هذه المرحلة بما يطرحه فيلم (فاطمة ومريكا وراشيل:حلمي رفلة؛ 1949) من أنَّ الفلاح ـ كنمطٍ أو ـ كنموذج لشخص مرفوض، وذلك عبر مشهد واحد دال وفارق في سياق الفيلم حيث يتنكَّر البطل (محمد فوزي) وصديقه (إسماعيل ياسين) في شخصية فلاحين؛ كي يقدما نموذجًا مُنفرًا (سلوكيًا) من الفلاح حتى لا ترضي العروس به.

يبقي الريف وقضايا الفلاح الحقيقية على الهامش دائمًا، أو كمجرد خلفية للأحداث أو نقطة في مفترق الدراما دون وجود حقيق ودالٍ للفلاح حتى في الأفلام التي يفترض أنها تتمحور حول حياة الفلاح والريف.

<u>أولًا</u>: الحقوق والسياسية:

غابت الحقوق السياسية للفلاح تمامًا عن أفلام هذه المرحلة من تاريخ السينما المصرية، وأزعم أنها غُيبت عن قصد، إذ إن الذي كان يؤمل من الفن السينمائي في تلك المرحلة مجرد الترفيه والتسلية دون أن يقوم الفن بأي أدوار تبشيرية أو تنويرية في حياة المستهلكين له، فمنذ وقتٍ مبكرٍ دخلت السينما المصرية الكباريهات والملاهي الليلية ولم تخرج منها بسهولة، وكأنها استوطنت هذا العالم أو أنه استعمرها، فعالم الملاهي الليلة والكباريهات وفر للأفلام السينمائية مبرر وجود الراقصة والمغني والمغنية، وانكفأت عدد غير قليل من الأفلام على هذا العالم، وتمحور العالم الدرامي وأحداثه ووجوده حول دنيا الراقصات والمغنيين والملحنين وتناولت أعمال غير قليلة حياة هؤلاء الفنانين بصورٍ وأشكالٍ مختلفة، وكأن عالم الكباريهات هو النكهة المميزة للسينما المصرية.

الفيلم الوحيد الذي نجد فيه إشارة عابرة عن الحياة السياسية هو (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950)، حين يقف (محمد أفندي: يوسف وهبي) المرشح في الانتخابات أمام (جابر باشا: حسين رياض)؛ والذي هو في الأصل فلاح ابن فلاح لكنه من أثرياء الحرب. يقف (محمد أفندي) خاطبًا في الفلاحين بأنهم الأكثرية التي في حاجة إلى الإنصاف من الضيم الذي يتعرَّضون له، ويقرَّر بأنَّ الريف المصري في حاجةٍ إلى المدارس والمستشفيات.

هذه اللمحة عن الحياة السياسية في فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) تقدم جنبًا إلي جنب مع طرحٍ مبكرٍ لقضية حق الإناث في التصويت في الانتخابات والمشاركة في الحياة السياسية.

ففي هذا الوقت لم يكن للإناث الحق في الإدلاء بأصواتهن في الانتخابات النيابية، ناهيك عن أنهن ليس لهن الحق في الترشيح أصلًا للمجلس النيابي، كانت المرأة المصرية مثلها مثل المرأة الأوروبية في هذا الشأن، وقد استلب حقها لترسخ تبعية مصر لبريطانيا المحتلة لمصر وقتئذٍ عبر حرمان الإناث من التمثيل النيابي أو المشاركة في الحياة السياسية، والذي قد عاد فيما بعد مع الأعوام الأولى لثورة يوليو 1952م..

<u>ثانيًا</u>: الحياة الاجتماعية:

يقدم فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) طرحًا مبكرًا وهامًا لقضية هجرة الفلاح المصري من الريف إلى المدينة سواء أكانت هذه المدينة هي القاهرة (مصر) كما في الفيلم، أو أي مدينة مصرية كبرى أخرى. يقدم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) تطلعات بطله (حميدة: شكري سرحان) للهجرة من الريف إلي المدينة القاهرة (مصر) ويؤكد الفيلم عبر طرحه مدى إلحاح هذه الرغبة في السفر إلى القاهرة دون أن يقدم مبررات قوية وحقيقية لها، ليس سوى حكايات الأم المدهشة عن الأميرات اللاتي حللن بمصر/القاهرة، وتكرار ذهاب البطل منذ طفولته المبكرة لمحطة القطار ليراقب القطارات والمسافرين إلى القاهرة.

إننا نجد (حميدة: شكري سرحان) يتخذ لحظة خلاف عادية بينه وبين زوجته مبررًا لجمع ثيابه والرحيل، وبالفعل يلحق بأحد القطارات، إلا أنه يعدل عن السفر وتحقيق رغبته الملحة (غير الحقيقة) عندما تسقط زوجته على قضبان السكة الحديدية، ونرى قطارًا قادمًا سيدهسها، فيعدل (حميدة) عن تحقيق رغبته من أجل إنقاذ زوجته قبل أن يدهسها القطار.

إن (حميدة) يهجر قريته بالفعل عندما يتصور أن زوجته قد ماتت وهي تضع (سالم) طفله، إنه يغادر القرية تحت تأثير حزنه على زوجته التي ظنَّ أنها تُوفِّيت، وهو حافز ساذج؛ لأنه كما قُدِّم في الفيلم لم يكن حميدة شغوفًا أو عاشقًا محبًا لزوجته، إنه تزوجها فقط تحت ضغطٍ من أخيه ليكفر عن جريمة معاشرته لها ذات مرة، وهي التي كانت تتطلع له دائمًا، وتكاد أن تكون قد أوقعت به في هذا الشَّرك.

إن أزمة (حميدة) برمتها أزمة غير حقيقة، أزمة مُصطنعة مُزيَّفة، كما هي الرؤية التي يطرحها الفيلم لحياة الفلاح، فالفيلم يصوِّر الريف ـ كما جاء على لسان أحد شخصيات الفيلم (الشيخ عماد) ـ علي أنَّه جنة الفلاح التي خُلق من أجلها وخُلقت من أجله، وليس له مكان بحياة المدن. وفي نهاية الفيلم يعود البطل إلي جنته الأرضية (قريته) لينقذ ابنه، ويجد زوجته لم تفارق الحياة. ليس ثمة دوافع حقيقة تدفع

بالبطل للهجرة، وليس لديه أزمة داخليه تستطيع أن تحركه هذه الحركة للهجرة، وليس هناك من الأسباب الواضحة لرفض البطل للحياة بالريف. ومما يؤكد على زيف أزمة (حميدة) زيف الشخصية التي قام بأدائها (شكري سرحان)، فطريقة أدائها مصطنعة وردود أفعالها في بعض المواقف غير طبيعية، وكذلك هيأتها حيث نجده دائمًا قد شمرَّ أكمام الجلباب كما لو كانت أكمام قميص؛ بتأنُّقٍ شديد؛ وعناية لا تتوافر لفلاح يصرف جلّ جهده في العناية بالأرض التي هو قائم علي رعايتها بجهده وعرقه، وليس في ثيابه وأناقتها.

ويعالج فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) مسألة النظرة المتدنية للفلاح المصري، فمنذ المشاهد الأولى للفيلم تقدِّم (مديحة: مديحة يسري) نظرة متعالية للريف والفلاحين، وتستخدمها حتي مع أقرب الناس لها؛ أمها وزوجة أخيها؛ وهذه النظرة المتعالية اكتسبتها (مديحة) بسبب كونها متعلمة ومثقفة، متناسيةً؛ أو تناسى صناع الفيلم؛ أنها ابنة هذه القرية ونشأت بهذا الريف في أحضان هذه الأسرة، مما يفتح المجال مبكرًا لعدم منطقية تعاليها على الرغم من وجود ما يبرره لديها من إنجاز تعليمي وثقافي. وفي لحظة فارقة في سياق الفيلم؛ عندما تعصي (مديحة) أسرتها وترفض بعناد الزواج من ابن عمها (خلف: فاخر فاخر) بسبب تعاليها كمتعلمة مثقفة علي هذا الفلاح الذي هو أدنى منها تعليمًا وثقافةً؛ يستنزل عليها (محمد أفندي: يوسف وهبي) اللعنات؛ على طريقته المعهودة في الأداء التمثيلي؛ صائحًا: "عليك لعنة الفلاح.. خذيها من قلب فلاح ابن فلاح"، المفارقة في هذا المشهد؛ أو قل في الفيلم كله؛ أن (محمد: يوسف وهبي) كان يرتدي البذلة والطربوش دائمًا، ولم نره ولا في لقطةٍ واحدة في لباس الفلاحين.

حافظ عدد من الأفلام على وجود الأسرة الممتدة التي تميز الأسرة في الريف المصري، ستجد ذلك واضحًا في (زينب: محمد كريم؛ 1930، 1952) و(ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951)، على سبيل المثال، بينما عدل فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) عن ذلك دون مبرِّر، على الرغم من أن هذا التحول للأسرة النووية لم يكن كبيرًا أو ملحوظًا في الرِّيف المصري.

<u>ثالثًا</u>: الحقوق الاقتصادية:

غابت تمامًا فكرة الحقوق الاقتصادية للفلاح في تلك المرحلة، وهذا طبيعي، لأنَّ حضور الفلاح وقضاياه في أفلام هذه المرحلة التاريخية كان ضعيفًا جدًا ـ كما أشرت من قبل ـ وبالتالي فمن الطبيعي أن يسقط عدد غير قليل من قضاياه خلال تلك المعالجات السينمائية القليلة، والحضور النادر للفلاح وعالمه. فقط؛ يمكن أن

نلمح إشارة خفية في فيلم (سي عمر: نيازي مصطفي؛ 1941) لاستغلال الفلاحين الأجراء في نهب عزبة عمر الألفي، حيث نرى الصراف يمتلك عددًا كبيرًا من أختام التوقيع يقوم بملأ كشوف الأجرة بها، وهي بالطبع أختام وهمية.

رابعًا: الحق في الخدمات المختلفة:

التعليم:

هناك اعتراف ضمني أو علني تكاد تجمع عليه معظم الأفلام المنتجة في هذه المرحلة والتي تتناول الفلاح المصري في سياقها الدرامي بتفشي الأمية وانتشارها وهيمنتها علي عموم الفلاحين، إلا أنَّ هناك بعض نفرٍ منهم قد استطاعوا أن يحصلوا على قسط ـ صَغُر أو كَبُر ـ من التعليم سواءً عبر "الكُتَّاب"، أو عبر التعليم الإلزامي، أو عبر الجامعة والبعثات.

ففي فيلم (سي عمر: نيازي مصطفي؛ 1941) نرى الفلاحين يحصلون على أجرتهم، ويختمون في كشوف المحاسب، إشارة ضمنية إلى أنهم أميون؛ لا يعرفون القراءة والكتابة. أما فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) فيصرِّح علنًا بتفشِّي الأمية في الريف المصري، ويتحدَّث الفلاحون بمجلس (العمدة: حسن البارودي) وبحضور (والد مديحة) عن تطلعاتهم لتعليم أبنائهم، ويذكر العمدة طرفًا عن محاربة الحكومة للأمية، إلا أنهم بعد رؤيتهم لنموذج (مديحة: مديحة يسري) المتفرنجة التي هجرت عاداتهم وتقاليدهم بسبب ما حصلت عليه من تعليم، نجدهم يحمدون الله على جهل بناتهم وزوجاتهم.

أمَّا عن محاولات نشر التعليم؛ فيقدِّم لنا فيلم (أختي ستيتة: حسين فوزي؛ 1950) توضيحًا علنيًا بوجود التعليم الإلزامي، حيث كانت (ستيتة: جمالات زايد) طالبة بالتعليم الإلزامي.

وتنتشر النماذج المتعلمة وتتفاوت في أفلام تلك الفترة، دون أن تنفي تلك الأفلام تفشي الأمية بين الفلاحين، أو أن تدعي غير ذلك. فيقدم لنا فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) نموذج (الشيخ عماد) الطالب الأزهري الذي يحصل على الإجازة العليا، ويقدم لنا فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) نموذج المرأة التي تعلمت بالجامعة وحصلت على ليسانس الحقوق.

الصحة:

صورت أفلام هذه المرحلة الفلاح المصري متعافيًا صحيحًا في أغلبها، لكن هناك عدد قليل من هذه الأفلام صور تدني الرعاية الصحية المقدمة للفلاح المصري؛ مثل: (زينب: محمد كريم؛ 1930، 1952) و(ابن

النيل: يوسف شاهين؛ 1951)، فبطلة (زينب) تمرض ولا تجد الرعاية الصحية النموذجية فيشتد بها المرض، وفي (ابن النيل: 1951) تتعرض حياة (زبيدة: فاتن حمامة) للخطر عندما تلد على يد القابلة "الداية"، ولا تتوفر في القرية الرعاية الصحية الدائمة فكان على شقيق الزوج الذهاب إلى المركز (الحضر/المدينة) لإحضار الطبيب.

إن فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) يؤكد على عدم توفُّر الرعاية الطبية الدائمة، فالمصابين في كارثة الفيضان لا يعالجون في وحدة صحية ريفية مثلًا أو مستشفي تابع للقرية، وإنما في مركز علاج طوارئ أُقيم بسبب الفيضان، وأكد الفيلم علي ذلك من خلال إبراز اللافتة التي تحمل اسم هذا المركز الخاص بالطوارئ، حيث ظهرت بعض الأطقم الطبية يقدمون الرعاية الطبية للمصابين تحت لافتة مدون عليها "نقطة إنقاذ منكوبي الفيضان"، مما يدل علي أنه قد أنشئ خصيصًا لإسعاف المصابين في هذه الكارثة، وأنه ليس مركزًا دائمًا بالقرية لرعاية الفلاحين.

مياه الشرب:

يؤكد عدد من أفلام هذه المرحلة على عدم توفُّر مياه الشرب الصالحة النظيفة في بيوت الفلاحين، ويوضح بعضها الطريقة السائدة وقتئذٍ في جلب المياه من النيل مباشرة إلى المنازل عبر "البلَّاص"، إذ تحمل النساء "البلاص" ويذهبن في جماعاتٍ إلي النيل لجلب المياه.

فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) استخدم هذه الطريقة الشائعة ووظفها كمدخل لعلاقة (حميدة: شكري سرحان) بـ (زبيدة: فاتن حمام) التي تركت "البلاص" الخاص بها في المياه وهي تتابع معشوقها، ثم طلبت منه أن يجلبه لها بعد أن فقدته، فكان بينهما ما كان.

وفي فيلم (أختي ستيتة: حسين فوزي؛ 1950) عرض جلب النساء للمياه من النيل بواسطة "البلاص" كجزءٍ من الصور التي عرض بها الريف المصري كخلفية مصورة لأغنية "هنا الجنة" التي تغنت بها (هدهد: صباح) في الريف؛ ولاحظ دَلالة الأغنية التي تشبه أغنية (محمد عبد الوهاب) "محلاها عيشة الفلاح" التي أشرتُ إليها فيما سبق، كما تتَّسق تمامًا مع ما قاله (الشيخ عماد) لـ (حميدة: شكري سرحان) بطل فيلم (ابن النيل) عن أن القرية هي جنة الفلاح.

الصرف الصحي:

لا وجود لهذه القضية في أفلام هذه المرحلة مطلقًا.

المسكن:

لم يكن مسموح بتصوير مساكن الفلاحين وفقًا لقانون المصنفات المرئية الصادر سنة 1947م، إلا أنَّ منازل الفلاحين التي قُدمت عبر السياق الدرامي لأفلام هذه المرحلة، قدمت نموذجين لهذه المنازل؛ هما:

1- **المنزل الصغير المبني بالطوب اللبن: حيث تغلب صفة الفقر على المنزل وتدخل أربعة عناصر رئيسية في بنائه هي: الطين ـ البوص ـ الخشب ـ جذوع النخل. ويمكن اعتبار منزل أسرة (حميدة: شكري سرحان) في فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) مثلًا لهذه النوعية من المنازل، وتظهر نظيفة ويتصدرها الفرن، وبه أثاث بسيط متواضع الحال، وتستخدم الشموع والفوانيس في إضاءتها، مع التأكيد على صغر مساحتها، وكونها مكونة من طابق واحد مع استخدام سطحها في تخزين الحطب والبوص.**
2- **المنزل الكبير المبني بالحجر: والذي يقف في منطقة وسطي بين البيوت الفقيرة والقصور، ونحده مكونًا من طابقين ويتسم بكبر المساحة وتعدد الغرف، وتتسم أيضًا بالنظافة،**

وبساطة الأثاث. ويمكن اعتبار منزل أسرة (مديحة: مديحة يسري) في فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) مثالًا لهذا النوع من المنازل، وهو منزل يناسب أسرة يبدو أنها من كبار الملاك في هذه القرية.

خامسًا: القضايا الخاصة المرتبطة بالعملية الزراعية:
لم تتناول أفلام هذه المرحلة في سياقها الدرامي أي تفاصيل تخص العملية الزراعية أو ما يتعلق بها من مشاكل أو صعوبات، فقط اكتفي (سي عمر: نيازي مصطفي؛ 1941) و(ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) بأن يصور الفلاحين الأجراء وهم يعملون في الحقول، بينما قدمه فيلم (أختي ستيتة: حسين فوزي؛ 1950) بشكلٍ استعراضي وكأنهم يعملون كخلفية مصورة لأغنية "هنا الجنة"، بينما لم يظهر فلاح واحد يعمل بالزراعة أو ما يتعلق بها في فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950).

سادسًا: الحياة الدينية:
قدم لنا فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) جانبًا من الحياة الدينية في الريف المصري، فقدم لنا الأخ الأكبر المتدين الذي ينادى أحيانًا بالشيخ إبراهيم، حيث نرى مثلًا في أحد المشاهد جلسة بين (الشيخ إبراهيم: يحيي شاهين) و(الأم: فردوس محمد) إذ يقوم بتلاوة القرآن عليها وهي منصتة، وتسأله عن تفسير أحد آيات الكتاب الكريم فيقوم بتفسيرها وشرحها شرحًا بسيطًا، كما نجد (حميدة: شكري سرحان) يقوم بأداء الصلاة في مسجد السجن كمظهرٍ من مظاهر التوبة والندم على ما فعله بهجرة قريته/جنته.
إلا أننا نلمح في ذات الفيلم قدرًا من المبالغة في مكانة رجل الدين، حيث جُعل المساجين يقبلون يده بعد مصافحته عقب الصلاة التي أمهم بها، وهي عادة غير منتشرة بهذا الشيوع، على الرغم من جواز تقبيل يد العلماء شرعًا.

سابعًا: علاقة الرجل بالمرأة:
تظهر مركزية الذكور في المجتمع الريفي في هذه الأفلام بشكل واضح، إلا أننا لدينا تمرد واضح على هذه المركزية في فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950)، ولدينا تناول خاصٌ لها في فيلم (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951)، أما في باقي الأفلام فتظهر تبعية المرأة للرجل واضحة في السياق الدرامي وفي رؤية صناع الأفلام السينمائية.
في (ابن النيل: يوسف شاهين؛ 1951) تقوم المرأة بكل الأعمال المنزلية والمكملة لعمل الرجل بالزراعة، إلا أنه يؤكد على إرادة المرأة

ورغبتها، فنجد (زبيدة: فاتن حمامة) قائمة علي جذب (حميدة: شكري سرحان) في الارتباط بها حتى صارت ضحية لهذه الرغبة. ويؤكد الفيلم على تساوي الرجل بالمرأة في رؤية مبدعه؛ وتكاملها؛ في لقطة دالة حيث يجمع بينهما مركب فيجعل (زبيدة: فاتن حمامة) على الدفة، و(حميدة: شكري سرحان) على الشراع، وهما الأداتان المنوط بهما التحكم في مسار المركب، فلو تعاملنا مع المركب كرمز للحياة، فسنجد أنه يؤكد على أن الذي يوجه هذه الحياة لتأخذ طريقها هما الرجل والمرأة عبر تكامل العمل فيما بينهما كشريكين في هذه الحياة .

(الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) يقدم تمردًا صارخًا من المرأة (مديحة: مديحة يسري) علي مركزية الرجل، ويشير إلي محاولة المرأة في الاستقلال عن الرجل، إلا أنها تفشل وتعود طواعية إلي ظل الرجل. فبعد أن رفضت (مديحة: مديحة يسري) الارتباط بابن عمها (خلف: فاخر فاخر) وتقرر العمل بالمحاماة كي تحقق ذاتها، يقدم لنا الفيلم أنها فشلت في ذلك، وأن من قام بانتشالها من سقوطها هذا هم الذكور سواء كان أخيها (محمد أفندي: يوسف وهبي) الذي فتح لها مكتب المحاماة في دون علمها، أو ابن عمها الذي يدفع عنها الديون التي تراكمت عليها.

إن فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) أشبه ما يكون بمناقشةٍ علنية للأفكار النسوية، فيقدم على لسان (مديحة: مديحة يسري) أن رعاية المرأة لبيتها هو شكلٌ من أشكال الخدمة وعبودية المرأة للرجل وتبعيتها له، لكنها تعود رغمًا عنها إلى الرجل لتحتمي به من الحياة التي لم تستطع أن تخوض معتركها العملي.

ويؤكد (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) على أنَّ سِرَّ سعادة الفلاح في حياته الأسرية هو سيطرة الرجل علي المرأة، كما جاء على لسان (محمد أفندي: يوسف وهبي)، فالرجل ـ وفقًا لما يطرح ـ له أن يؤدِّب المرأة بشتى الطرق، وباستخدام العنف الجسدي لو تطلب الأمر ذلك. وينتصر الفيلم لهذه الرؤية في طرحه، حيث نجد (جابر باشا: حسين رياض) يضبط حياته ويعاود الإمساك بلجامها عن طريق تقويم زوجته باستخدام العنف الجسدي..

ثامنًا: علاقة الحكومة بالفلاح:

تُظهر أفلام بعض أفلام هذه المرحلة النظرة الرَّعوية التي ينظر بها الفلاح لعلاقته بالحكومة كراعٍ له، وليس هنا أشهر من تلك العبارة التي ترد على لسان (زينب: راقية إبراهيم) في فيلم (زينب: محمد كريم؛ 1952) التي تقول: "اللي مالوش أهل الحكومة أهله". وهي ذاتها الرؤية التي يعرضها فيلم (الأفوكاتو مديحة: يوسف وهبي؛ 1950) حيث ينظر

الفلاحون إلى الحكومة باعتبارها الراعي لهم ولحياتهم، فهي التي تقوم بمحاربة الأمية وتعليمهم. وهذه الرؤى بالطبع تجافي الحقيقة والواقع في تلك الفترة التاريخية.

<u>المرحلة الثانية</u>: منذ قيام ثورة يوليو 1952م حتى نهاية عام 1980م.

وقدمت خلالها مجموعة من الأفلام؛ منها: (لسانك حصانك: عباس كامل؛ 1953)، (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954)، (قرية العشاق: أحمد ضياء الدين؛ 1954)، (ضحايا الإقطاع: مصطفي كمال البدري؛ 1955)، (المفتش العام: حلمي رفلة؛ 1956)، (شباب امرأة: صلاح أبو سيف؛ 1956)، (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956)، (حسن ونعيمة: بركات؛ 1959)، (صراع في النيل: عاطف سالم؛ 1959)، (المليونير الفقير: حسن الصيفي؛ 1959)، (صراع الأبطال: توفيق صالح؛ 1962)، (المارد: سيد عيسي؛ 1964)، (أدهم الشرقاوي: حسام الدين مصطفي؛ 1964)، (الحرام: بركات؛ 1965)، (العنب المر: فاروق عجرة؛ 1965)، (هارب من الأيام: حسام الدين مصطفي؛ 1965)، (القاهرة 30: صلاح أبو سيف؛ 1966)، (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، (الدخيل: نور الدمرداش؛ 1967)، (جفت الأمطار: سيد عيسي؛ 1967 (البوسطجي: حسين كمال؛ 1968)، (حكاية من بلدنا: حلمي حليم؛ 1969)، (يوميات نائب في الأرياف: توفيق صالح؛ 1969)، (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969)، (الحب سنة 70: محمود ذو الفقار؛ 1969)، (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970)، (حادثة شرف: شفيق شاميه؛ 1971)، (الأضواء: حسين حلمي المهندس؛ 1972)، (النداهة: حسين كمال؛ 1975)، (أفواه وأرانب: بركات؛ 1977)، (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978)، (رجب فوق صفيح ساخن: أحمد فؤاد؛ 1979).

ولا يخفى تأثر الإنتاج السينمائي في هذه المرحلة بأفكار ثورة يوليو 1952م وتوجهاتها، فجاء عددٌ كبير من هذه الأفلام يحاول أن يُعيد رَصْد ما قبل يوليو/تموز 1952م؛ ليؤكد على الطابع الاستغلالي لطبقة الإقطاعيين للفلاح المصري، وكيف شوهت الحياة السياسية ـ والأوضاع الاقتصادية السيئة (غير العادلة) ـ شخصية الفلاح المصري وشوهتها؛ أو أصابتها بالخلل. مثل: (صراع في الوادي: 1954)، (أرضنا الخضراء: 1956)، (أدهم الشرقاوي: 1964)، (القاهرة 30: صلاح أبو سيف؛ 1966)، (الأرض: 1970).

غير أنَّ عددًا قليلًا من أفلام هذه المرحلة خرج عن هذا الخطاب/ التوجه/الطرح العام، ليقدم حالات أو معالجات سينمائية خاصة، ومحورها الفلاح المصري. مثل: (حسن ونعيمة: 1959)، و(الزوجة الثانية: 1967)، (شيء من الخوف: 1969)؛ والذي يعتبر فيلمًا مفارقًا لما يقدمه

من نقد رمزي للسلطة.
ويمكن أن نلاحظ تزايد عدد الأفلام التي ترتبط بالفلاح عن العدد في المرحلة السابقة رغم امتدادها الزمني الكبير، إلا أن عدد الأفلام المنتجة في هذه الفترة كان قد تزايد أيضًا مما جعل نسبة الأفلام التي تتناول الفلاح والريف المصري في سياقها لا تتجاوز 2.7% من عدد الأفلام السينمائية المصرية المنتجة خلال هذه المرحلة، وكانت الفترة من 1965 إلي 1972 هي الأغزر إنتاجًا كما يشير إلي ذلك (إبراهيم الدسوقي) الذي لاحظ أن نسبة الأفلام التي تناولت الفلاح المصري قربت من 6.9% في هذه السنوات (سينما القطاع العام: 2010).
وسنجد أنَّ مناقشة أوضاع وقضايا الفلاح المصري صارت موضع اهتمام صُناع الأفلام السينمائية في تلك المرحلة. ستجد مثلًا أنَّ (صلاح أبو سيف) يقدم حوالي أربعة أفلام تتمحور حول شخصية الفلاح وقضاياه بشكلٍ فيه كثير من التنوُّع في الطرح والمنظور، ففي (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954) نجد قاطع الطريق الذي يفرض إتاوات باهظة علي القرية التي تخاف منه وتخشاه ويكبلها الخوف من هذا الوحش، وفي (شباب امرأة: صلاح أبو سيف؛ 1956) نجد الشاب القروي الذي انحرف عن طريقه استجابة لرغبات امرأة تستخدمه كإكسير لشبابها الدَّائم المتجدِّد، وفي (القاهرة 30: صلاح أبو سيف؛ 1966) نجد تأثير الفساد السياسي والاجتماعي على الشاب القروي (محجوب عبد الدايم: حمدي أحمد) والذي يتشوه تمامًا، وأخيرًا نجد (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967) الذي يتناول حياة الفلاح المصري بمزيدٍ من التفاصيل، لكن في الفترة السابقة ليوليو 1952. ولعلنا نلاحظ ارتباط اسم المخرج (صلاح أبو سيف) بالأفلام التي تناقش أوضاع الفلاحين وقضاياهم كمواطنين، وهذا ناتج عن المدرسة الواقعية في السينما التي كان ينتمي لها هذا الفنان السينمائي.
لكن سنلاحظ تغلُّب ـ إلي حدٍ كبير ـ أفكار التحوُّل والهجرة على أفلام هذه المرحلة، كما سنلاحظ عبر التحليل المختصر الآتي.

<u>أولًا</u>: الحقوق والسياسية:
لم تتعرض أفلام هذه المرحلة بشكل واضح وصريح، باستثناء فيلم (يوميات نائب في الأرياف: توفيق صالح؛ 1969)، الذي يعرض لعملية تزوير إرادة الناخبين. ولعل أفلام هذه المرحلة لم تُبْدِ عناية بمسألة الحقوق السياسية؛ لتعطل الحياة النيابية بمصر مع ثورة يوليو 1952 حيث ألغيت الأحزاب التي رأت الثورة أنها أفسدت الحياة السياسية بمصر، بالإضافة إلى تركيز الأفلام على الأوضاع الاقتصادية المتردية للفلاحين تحت نير الإقطاع وكبار الملاك.
ويُظهر فيلم (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954) فساد طبقة كبار

الملاك؛ والتي يسميها الفيلم الإقطاعيين، فـ (الباشا: عباس فارس) النائب بالبرلمان، يستعين بالمجرم (الوحش: محمود المليجي)؛ الذي يخيف الناس ويرهبهم؛ يستعين به في جمع الأصوات للحصول علي التمثيل النيابي، كما أنَّ الباشا يتستر علي المجرم ويمنع عنه رجال الشرطة. وأيضا يظهر فيلم (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954) فساد الباشا ولجوءه إلى الجريمة. وهذا يُعتبر جزء من خطاب الثورة الذي تمَّ وضعه في عددٍ غير قليلٍ من الأفلام، للتأكيد على فساد الإقطاعيين، ونهبهم لخيرات الأرض والمجتمع وللفلاح المصري.

<u>ثانيًا</u>: الحياة الاجتماعية:

يلمس فيلم (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970) مسألة هجرة الفلاح للريف مسًا رومانسيًا، ففي بداية الفيلم يقدم علي لسان أحد شخوصه نقدًا لاذعًا للفلاحين الذين هجروا أرضهم وسافروا إلى القاهرة، ووصفهم بأنهم "جحدوا الأرض فجحدتهم".

وتطرح الأفلام صورًا متعددة لهجرة الفلاح لقريته، ويتناول بعضها التحولات التي تصيب الفلاح المصري كنتيجة لحياة المدينة، كما في: (القاهرة 30: صلاح أبو سيف؛ 1966)، و(النداهة: حسين كمال؛ 1975).

وتختفي تمامًا النظرة المتدنية ويقدمون بنظرة جديدة كلها تقدير، لكن النظرة المتدنية للفلاح تُطرح على ألسنة الباشاوات والإقطاعيين، فـ (الباشا: ذكي رستم) في فيلم (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954) يرى أنَّ الفلاحين مجرَّد مجموعة من الخدم. وهي الرؤية ذاتها التي لدى جميع الباشاوات الموجودين بأفلام تلك المرحلة. فأفلام تلك المرحلة تَرَدُّ للفلاحين هيبتهم واحترامهم وتقدمهم بكل تقدير، فنجد مثلا تقديرًا لفلاحين وعملهم وتقديس هذا العمل في فيلم (العنب المر: فاروق عجرة؛ 1965). إلا أن هذه النظرة المتدنية تعاود الظهور مرة أخرى في الأفلام المتأخرة من تلك المرحلة، وهي الأفلام التي عاصرت ثقافة الانفتاح وبدايات تحول المجتمع المصري من الاشتراكية إلي اقتصاديات الأسواق المفتوحة وقيمها، فنلمح تلك النظرة في: (النداهة: حسين كمال؛ 1975)، (أفواه وأرانب: بركات؛ 1977)، إلا أنها تكون واضحة تمامًا في (رجب فوق صفيح ساخن: أحمد فؤاد؛ 1979).

تحافظ الأفلام على فكرة الأسرة الممتدة التي تضم جيلين أو ثلاثة أجيال يعيشون في بيت العائلة الكبير، ولكن تزاحمها بشكل ما فكرة تواجد الأسرة النووية، لكن دون تركيز على هذه النوعية من الأشكال الاجتماعية وآثارها على الحياة في الريف المصري، أو حتى مجرد مناقشتها مناقشة عميقة، فقط اكتفت الأفلام بملامستها لهذه الأشكال مسًا سطحيًا دون أي اكتراث.

وتبرز إلي السطح مسألة تعدُّد الزوجات، والتي يبرزها فيلم (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967) ويتناولها بشكل كوميدي تكمن خلفه مأساة الحصول على وريثٍ ذكر؛ للاستحواذ على الأرض وعدم تفتيت الملكية.

ثالثًا: الحقوق الاقتصادية:

كانت الحقوق الاقتصادية للفلاح المصري حاضرةً وبوضوح في عدد غير قليل من الأفلام السينمائية التي تتناول حياته، ففي فيلم (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956) تبرز مسألة حق الفلاح في ملكية الأرض التي يحتال الباشا في انتزاعها منه، وفي فيلم (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970) نجد الفلاح يدافع عن ملكية أرضه التي يريد الباشا أن يقتطع منها ليمد طريقًا عليها.

فيلم (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956) تغيب عنه تمامًا فكرة وجود بنك التسليف، ويجعل (عاكف باشا: محمود المليجي) يحل محل البنك، ويحتال على الفلاحين ليحصد أرباحهم، كما أنه يبذل جهدًا كبيرًا في الاحتيال لنزع ملكية الأرض من (أمينة: ماجدة)؛ لأنَّه يسعى لحفر ترعة لتروي الجهة البحرية من عزبته.

في نهاية فيلم (أرضنا الخضراء: 1956) تقوم ثورة يوليو 1952 لتضع حدًا لهذا الباشا الظالم، وتحمي أرض الفلاحين، وتحدد ملكية الأراضي، في إشارةٍ واضحة إلى قانون الإصلاح الزراعي الأوَّل الذي حدَّد ملكية الأراضي.

رابعًا: الحق في الخدمات المختلفة:

التعليم:

يؤكد عدد من أفلام هذه المرحلة على تفشي الأمية في أوساط الفلاحين، كما في فيلم (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، فالمجرم (الوحش: محمود المليجي) يطلب من الطفل الصغير أن يقرأ له الجريدة وسط حشد من الفلاحين لا هم يعرفون شيئًا عن القراءة ولا هو.

ويبرز عدد من الأفلام دور الأمية في ترسيخ حالة الفقر والتخلف وسلب الحقوق التي يتعرض لها الفلاح المصري، فنري في فيلم (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970) يطلب من الفلاحين أن يختموا ويبصموا علي عريضه يجهلون محتواها الذي يسلبهم حقوقهم، وكذلك نرى فيلم (أفواه وأرانب: بركات؛ 1977) يؤكد على ضياع الحقوق بسبب الجهل/الأمية.

وفي المقابل يساعد التعليم علي خدمة حياة الفلاح وتطويرها، ونجد هذا المعنى مُؤكدًا في فيلم (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛

1954)، فبفضل علم (أحمد صابر: عمر الشريف) الذي درس وتخرج في ك الزراعة استطاع فلاحو القرية أن يحسنوا محصول القصب حتى صار نمرة واحدة في الجودة، وتفوقت زراعتهم على زراعة الباشا؛ لأنهم استعانوا بالعلم والمتعلِّم في خدمة الأرض.

وحرص عدد غير قليل من الأفلام في تلك المرحلة على تقديم نماذج طيبة من المتعلمين؛ وكأنها تشجع على تلقي العلم؛ كما أن وجود المتعلمين في أوساط الفلاحين أخذ يتزايد من فيلمٍ لآخر، ومن أبرز الأمثلة تلك الأفلام التي من إخراج (يوسف شاهين) إذْ يبدو أنها كانت ملتفتة لأهمية العلم والمتعلمين في حياة الريف والفلاحين.

الصحة:

لا تظهر عنايةٌ كبيرة في الأفلام المطروحة في هذه المرحلة بمسألة الرعاية الصحية، كما أنها لا تنفي نُدرتها وخاصة الدائمة منها. ويصور فيلم (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967) حالة انتشار وباء الملاريا وكيف تُوفِّي الكثيرون من أهل القرية كنتيجة لعدم التطعيم وللاعتماد علي الوصفات الشعبية والعطارة، ففلاحو الفيلم لا يعرفون الطبيب أو المستشفى ولكن يعتمدون على الحلاق ووصفات المقدس، كما أن السلطات الحكومية لم توفر لهم الرعاية الصحية المثالية، فقط اكتفت بأن أرسلت إشارة بأن هناك عملية تطعيم وقائية تتمُّ في المركز.

في فيلم (الحرام: بركات؛ 1965) يصاب (عبد الله) بالبلهارسيا ويموت بمضاعفاتها دون أي قدر من توفر الرعاية الصحية لمواجهة الأمراض أو الوقاية منها، وفي نهاية الفيلم تموت (عزيزة: ماجدة) بحمى النفاس لقلة الرعاية الطبية أيضًا.

ومن اللافت للانتباه في أفلام تلك المرحلة أنها لم تعد تقدم الفلاح معافىً صحيحًا في ثياب نظيفة كما كانت تفعل أفلام المرحلة السابقة، فرأين الفلاحين في حالة ضعف وهُزال في أكثر من فيلم، منها علي سبيل المثال: (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970)، (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978).

مياه الشرب:

ما زال عدم توفر مياه الشرب الصحية والنظيفة بالريف المصري من السمات البارزة، فما زال الفلاحون يعتمدون على عملية جلب مياه الشرب التي تقوم بها الفلاحات بواسطة "البلاص"، فما زلنا نرى ذات "البلاليص" في عددٍ غير قليل من أفلام تلك المرحلة؛ مثل: (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، و(صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954)، و(الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، و(شيء من الخوف: حسين

كمال؛ 1969).

الصرف الصحي:

لا وجود لهذه القضية في أفلام هذه المرحلة مطلقًا.

المسكن:

لم يحدث تغيير كبير في عرض وتقديم منازل الفلاحين التي قُدمت عبر السياق الدرامي لأفلام هذه المرحلة، فما زلنا نرى ذات النموذجين السابق تقديمهما في المرحلة السابقة؛ وهما:

1- المنزل الصغير المبني بالطوب اللبن: حيث تغلب صفة الفقر على المنزل وتدخل أربعة عناصر رئيسية في بنائه هي: الطين ـ البوص ـ الخشب ـ جذوع النخل، وهي منازلٌ صغيرة من حيث المساحة، كما أنها عادةً مكونة من طابقٍ واحد، وتُستخدم أسطحها في تخزين الحطب والبوص. نجد هذه البيوت في أفلام مثل: (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، و(شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969). ونلاحظ أن بيوت فلاحي فيلم (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978) هي الأفقر والأكثر تدني في مستواها

2- المنزل الكبير المبني بالحجر: والذي يقف في منطقة وسطي بين البيوت الفقيرة والقصور، ونحده مكونًا من طابقين ويتصف بكبر المساحة إلى حدٍ ما وتعدد غرفه، وتتسم بالنظافة، وبساطة الأثاث. مثل: منزل (العمدة: صلاح منصور) في (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، أو منزل (عتريس: محمود مرسي) (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969).

وفي المقابل تجد الباشاوات وكبار الملاك يسكنون القصور الفخمة ذات الأعمدة والأبهة الفخمة، كما نرى ذلك في أفلام: (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954)، و(الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954).

<u>خامسًا</u>: القضايا الخاصة المرتبطة بالعملية الزراعية:

لا نجد اهتمامًا حقيقيًا بقضايا الفلاح المتعلقة بعملية الزراعة إلا في عددٍ قليل من أفلام تلك المرحلة، ففي فيلم (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954) نجد اهتمامًا بقضية "جودة المنتج الزراعي" المتمثل في محصول قصب السكر، حيث ثمة تنافس من جانب الفلاحين لتقديم محصولٍ جيدٍ يُنافس في الأسواق، لكن الطرح لم يتعرض لتفاصيل أكثر من هذا.

كذلك نجد في فيلم (الأرض: يوسف شاهين؛ 1970) مسألة التعلق بالأرض، وتفاصيل تخص زراعة القطن وحصاده، وتفاصيل أخرى تخص عملية الري.

وفي فيلم (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969) نرى (عتريس:

محمود مرسي) الطاغية وهو يمنع مياه الري عن القرية، ونرى الأرض وقد جَفَّت عطشًا.

لا يتعدى الأمر مجرد تفصيلة صغيرة هنا وأخرى هناك، لكن الموضوعات الكبرى لا يتم طرحها، فقط تتخذ الأفلام من بعض الموضوعات مدخلًا دراميًا لها، كما في (صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954).

<u>سادسًا</u>: الحياة الدينية:

تباين الطرح المتعلق بالحياة الدينية في الريف المصري عبر أفلام هذه المرحلة، واتخذ أشكالًا عدة، منها ما كان تنويريًا حيث أخذ إمام المسجد ينصح الناس ويرشدهم ويحاول أن يطرد الخوف من صدورهم في فيلم (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، ويصل دور رجل الدين إلي حد الثورة على الأوضاع الفاسدة وخلفه خرجت الجماهير تخلع عنها خوفها في مشهدٍ مهيب كما في فيلم (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969).

ومن هذه الأشكال نجد رجل الدين الفاسد الذي يُسخر الدين لخدمة سيده؛ كما فعل (شيخ البلد: حسن البارودي) في فيلم (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967)، حيث كان يلوك قول الله عز وجل :{وأطيعوا الله، وأطيعوا الرسول، وأولي الأمر منكم} مشيرًا إلى أنَّ (العمدة: صلاح منصور) هو المقصود بأولي الأمر، ويجبر الرجل علي تطليق زوجته (إكراه على الطلاق وهو باطل شرعًا)، وتُنتهك حرمة الشرع وتُزَوَّج المرأة دون انقضاء عدتها، كل هذا تسخير للدين في خدمة السيد صاحب المال والنفوذ.

وتحافظ أفلام هذه المرحلة علي طابع معتدل من التدين، وتُظهر التعايش المتسامح بين المسلم والمسيحي في الريف المصري، باعتبارهم مكوني التركيبة السكانية في الريف كما في الحضر.

ويظهر كذلك؛ الاهتمام بالأولياء والأضرحة والاحتفال بالموالد، فمثلًا تذهب (فاطمة: سعاد حسني) في (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967) لزيارة المقام بقصد التبرُّك به، فتنكشف لها الحقيقة حقيقة فساد زواجها من (العمدة: صلاح منصور)، كما نلمح الاحتفال مولد صاحب المقام في (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978).

<u>سابعًا</u>: علاقة الرجل بالمرأة:

مازالت مركزية الذكور هي المهيمنة علي المجتمع الريفي وعلي الطرح السينمائي في جُلِّ أفلام هذه المرحلة، إلا أنه يمكن ملاحظة تنامي دور المرأة في الحياة ومزاحمتها للرجل، بل إننا لنجد أن خروجها عن النص الذكوري يزداد طيلة الوقت.

فالمرأة المهمشة والتابعة للرجل والخاضعة لسلطانه نجدها في عدد غير قليل من الأفلام مثل: (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954)، و(صراع في الوادي: يوسف شاهين؛ 1954)، و(حسن ونعيمة: بركات؛ 1959)، و(أدهم الشرقاوي: حسام الدين مصطفي؛ 1964).

أما المرأة التي عظم دورها وتزايد وصارت تزاحم الرجل في مركزيته، فيمكن أن نجدها في (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956)، فـ (أمينة: ماجدة) تعمل في الحقل إلى جانب زوجها، وبعد قتله، نجدها مع طفلها تسوس الحياة وتقاوم طغيان (عاكف باشا: محمود المليجي). وكذلك نجد (عزيزة: ماجدة) في (الحرام: بركات؛ 1965) تعمل وتنفق على بيتها بعدما أقعد المرض زوجها.

أما المرأة التي خرجت عن النص الذكوري، فمثالها الأوضح (شفيقة: سعاد حسني) في (شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978). أما المرأة المتمردة فمثالها (فاطمة: شادية) في (شيء من الخوف: حسين كمال؛ 1969).

وتكثر في أفلام هذه المرحلة الأفلام التي تتناول جرائم الزنا سواء التي تحدث قهرًا بالاغتصاب أو تلك التي تحدث بالتراضي. فمن أمثلة النوع الأول ـ الإغتصاب: (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956)، و (الحرام: بركات؛ 1965). ومن أمثلة النوع الثاني ـ التراضي: (شباب امرأة: صلاح أبو سيف؛ 1956)، و(البوسطجي: حسين كمال؛ 1968).

كما نلمح النظرة إلي المرأة باعتبارها فريسة أو طريدة في عدد من الأفلام؛ ففي (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956) تكون (أمينة: ماجدة) في وضعية الفريسة المطاردة من (عاكف باشا: محمود المليجي) طيلة الوقت، وفي (حادثة شرف: شفيق شاميه؛ 1971) يركز الفيلم علي الشائعات التي تطارد (بنات: زبيدة ثروت) حتى تتحقق الشائعات وتصبح حقيقة.

ورغم ذلك؛ فما زالت المرأة تقوم بدور الشريك المكمِّل للرجل والمساعد له حيث نراها تقوم بأعمال المنزل، وتشارك الرجل عمله في الحقل، أو تقوم بالأعمال المكملة له في عملية الزراعة، وأمثلة أكثر من أن تحصى، فـ (أمينة: ماجدة) تعمل في الحقل مع زوجها وبمفردها في (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956).

<u>ثامنًا</u>: علاقة الحكومة بالفلاح:

مازالت الأفلام السينمائية تقدم النظرة الرعوية التي تقوم بها الحكومة للفلاح بل وتؤكد عليها في أكثر من موضع، ففي فيلم (الوحش: صلاح أبو سيف؛ 1954) نجد هذه النظرة مؤكدة علي لسان الشخصيات، وكذلك في فيلم (الزوجة الثانية: صلاح أبو سيف؛ 1967).

في حين نرى الحكومة وخاصة البوليس مثل أداة في يد الباشاوات والإقطاعيين وتستخدم في قمع واضطهاد الفلاحين كي لا يطالبوا بحقوقهم، كما في أفلام: (أرضنا الخضراء: أحمد ضياء الدين؛ 1956)، و(الأرض: يوسف شاهين؛ 1970)، و(شفيقة ومتولي: علي بدرخان؛ 1978).

<u>المرحلة الثالثة</u>: منذ بداية عام 1981م حتى نهاية 2010.

ومن الأفلام التي قدمت في هذه الفترة نجد: (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983)، (المتسول: أحمد السبعاوي؛ 1983)، (المغنواتي: سيد عيسي؛ 1983)، (الهلفوت: سمير سيف؛ 1985)، (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، (البريء: عاطف الطيب؛ 1986)، (عصفور الشرق: يوسف فرنسيس؛ 1986)، (فيش وتشبيه: عدلي يوسف؛ 1986)، (سكة سفر: بشير الديك؛ 1987)، (صراع الأحفاد: عبد اللطيف ذكي؛ 1989)، (الذل: محمد النجار؛ 1990)، (المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991)، (الفلاحين أهم: ناصر حسين؛ 1992)، (كفر الطماعين: وصفي درويش؛ 1992)، (ابن الجبل: محمد مرزوق؛ 1992)، (الفاس في الراس: وحيد مخيمه 1992)، (زيارة السيد الرئيس: منير راضي؛ 1994)، (مبروك وبلبل: ساندرا نشأت؛ 1998)، (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999)، (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002)، (فلاح في الكونجرس: فهمي الشرقاوي؛ 2002)، (عسكر في المعسكر: محمد ياسين؛ 2003)، (أريد خلعًا: أحمد عواه 2005)، (خريف آدم: محمد كامل القليوبي؛ 2005)، (بوحه: رامي الإمام؛ 05 (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006)، (الحب كده: أكرم فريد؛ 2007)، (عصافير النيل: مجدي محمد علي؛ 2010).

يتراجع الاهتمام بالفلاح سواء من حيث عدد الأفلام، أو من حيث المساحة الدرامية المفردة للفلاح وحياته داخل الأفلام، ويكاد يعود الخطاب السينمائي إلي المرحلة الأولي التي انتهت بنهاية عام 1952، حيث يتراجع الطرح المتعلق بقضايا وظروف الفلاح المصري، ويبرز مجددًا الاعتماد علي شخصية الفلاح كشخصية متحولة فقط؛ مثل: (المتسول: أحمد السبعاوي؛ 1983)، (البريء: عاطف الطيب؛ 1986).

ولا تتجاوز نسبة الأفلام المنتجة في الثلاثين عامًا الأخير معدلاتها السابقة، فهي تصل تقريبًا إلي 2.3% من حجم الأفلام المنتجة. وفي هذه المرحلة يعود تعامل مع الريف والفلاح كمدخل للفيلم السينمائي؛ كما في أفلام: (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999)، (عسكر

في المعسكر: محمد ياسين؛ 2003)، (بوحه: رامي الإمام؛ 2005). أو تأتي شخصية الفلاح علي الهامش كنمط أو كنموذج فقط؛ مثل: (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005)، (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006).

ستجد أن الأفلام التي تجعل من قضايا الفلاح والظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحيط به قليلة جدًا ونستطيع أن نحصيها في أفلام: (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، و(المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991)، و(خريف آدم: محمد كامل القليوبي؛ 2005).. وستجد أن المنظور في كل فيلم من الأفلام الثلاثة مختلف، وأنها لا تناقش حياة الفلاح المصري بقدر ما تناقش قضايا أخرى وتتخذ من الريف والزراعة مظهرًا لها.

لقد كانت الحكومة المصرية تحت دعاوى التحديث يتوجه اهتمامها إلي ما تدعي أنه صناعة، وتضع رهاناتها المستقبلة علي حفنة من أصحاب المصالح (المنتفعين) الذين يتسمون برجال الأعمال، فإنها في الوقت نفسه كانت تهمل الحقيقة التاريخية/الجيولوجية التي تقول إن علي جانبي نهر النيل لم يكن هناك شيء سوى مجموعة من البرك والمستنقعات تحولت علي يد الفلاح المصري الصبور والدؤوب إلى أرض زراعية من أجود الأراضي القادرة على استقبال البذور وتقديم أجود المنتجات الزراعية التي هي المواد الخام للتصنيع وللصناعة الحقيقية، وليس القطن الذي استضافته التربة المصرية والفلاح المصري عن ذاكرتنا ببعيد، فاليوم مصر تستورد القمح والقطن وقائمة المواد الزراعية المستورة طويلة، لكن أخطرها هو استيراد البذور والمواد الكيماوية من إسرائيل، وهذا ملف طويل في حاجة ماسة إلي التحقيق فيه، ومحاكمة المسئولين عن تلك الجرائم التي ارتكبت في حق الفلاح المصري والبيئة المصرية.

إنَّ مراجعة بسيطة لأفلام الخمس سنوات الأخيرة في تاريخ السينما المصرية ليكشف عن تجاهلها لشخصية الفلاح تمامًا، وهو ما يكشف بدوره عن غياب الفلاح عن بؤرة خطاب النخبة والمثقفين، وكذلك عن بؤرة الاهتمام الحكومي الذي مازال يتمسك بالتمثيل الشكلي للفلاح المصري في مجلس الشعب ويحرص علي استغلال نسبة الـ 50% للعمال والفلاحين، لملئ الخانات السياسية فقط. هذا بالإضافة إلى قلة عدد الأفلام التي يكون الفلاح محورها أو موضوعًا للطرح داخل سياقها الدرامي، فعددها لا يكاد يبلغ عدد أصابع اليد الواحدة.

أولًا: الحقوق والسياسية:

تغيب أي قضية حقيقة تتعلق بحقوق الفلاحة السياسية عن المناقشة والطرح في أفلام هذه المرحلة، وكأنه ثمة هوة تفصل بين

السينمائيين والفلاح والريف المصري. تتعرض بعض الأفلام لمسألة الانتخابات والتمثيل النيابي الزائف للفلاح، دون أن تتوقف لتفصح عن زيف هذا التمثيل بوضوح. وما أفلام (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999)، (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002)، (فلاح في الكونجرس: فهمي الشرقاوي؛ 2002)، (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006) عنا ببعيد، وهي أفلام تتناول في سياقها أمورًا تتعلق بالتمثيل البرلماني الزائف للفلاح المصري تحت مسمى الـ 50% عمال وفلاحين. إن ما يقدمه فيلم (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999) ما هو إلا فساد عضو مجلس الشعب عن مقعد العمال والفلاحين (محروس: عادل إمام) الذي يتربح باستغلال موقعه كممثل نيابي عن الفلاحين، ليس لدي (محروس) انتماء لأي قيمة إيجابية إنه لا ينتمي سوى لنفسه وشهواته، إنه يسخر تكرارًا ومرارًا من فكرة تقسيم عضوية مجلس الشعب إلي عمال وفلاحين وفئات، فنراه يسقط هذه الصفات النيابية ويستخدمها في وصف زوجاته الثلاث.

في فيلم (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002) إشارة إلي احتكار الحزب الوطني للحياة السياسية في البلاد والهيمنة عليها، فالعمدة (عبد الرحيم النواساني: حسن حسني) يتحدث عن كون الحزب هو أول خطوة في طريق الوزارة، مما فيه من إشارة إلي الهيمنة السياسية التي يفرضها الحزب الوطني علي الحياة السياسية في مصر وقتئذٍ.

في أفلام (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، (البريء: عاطف الطيب؛ 1986) نستطيع أن نجد إشارات إلي الممارسات القمعية التي تمارس ضد حرية التعبير ويتعرض فيها الفلاح لهذا القمع والاضطهاد، (محمد أفندي: محمد منير) في (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) تعتقله الشرطة بعد أن حاول إلقاء قصيدة شعرية في الجنود العائدين من حرب فلسطين 1948م، (أحمد سبع الليل : أحمد ذكي) يسجن ويعذب عندما يحاول أن يدافع عن ابن قريته (حسين أفندي: ممدوح عبد العليم) لأنه ليس من أعداء الوطن في فيلم (البريء: عاطف الطيب؛ 1986).

<u>ثانيًا</u>: الحياة الاجتماعية:

أكدت أفلام هذه المرحلة علي تزايد هجرة الفلاح المصري من الريف إلي المدينة سواء كانت القاهرة أو غيرها من المدن، كما عرض بعضها لمسألة الهجرة من مصر إلي عدد من البلدان العربية وللآثار السلبية لهذه الهجرة، ولعل أبرز تناول لهذه الهجرة وآثارها السلبية علي المجتمع المصري خاصة في الريف الفقير هو فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) الذي يقدم نموذج (مصطفي: عزت العلايلي) المهاجر طيلة أحداث الفيلم تاركًا أسرته بلا عائل، وكانت له

رحلة طويلة من العمل خارج مصر في السودان ثم في فلسطين ثم في القناة قبل أن يعود إلي قريته. وفي فيلم (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983) نجد هجرة الفلاحين من الأرض إلي خارج مصر تتزايد، لدرجة أنه أصبح هناك "سمسار السفر"، وهو شخص يتولى مسألة إحضار عقود عمل للفلاحين بالخارج كعمال وإنهاء إجراءات سفرهم مقابل أجر؛ ولا تخلُ هذه المهنة من النصب والاعتماد علي سذاجة الفلاح، ففي الفيلم نجد (سمسار السفر: أحمد بدير) الذي يحتال علي الفلاحين لأخذ أموالهم وكان (عنتر: عادل إمام) من ضحاياه. فيلم (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983) يعرض لأسباب هجرة الفلاح المصري لأرضه بحث يختزلها في البعد الاقتصادي؛ وهو قلة الدخل العائد من الأرض أو العمل في الزراعة؛ غير أن الأمر متعدد الأسباب في حقيقة الأمر.

تتأكد في عدد من الأفلام مرة أخرى النظرة المتدنية للفلاح باعتباره يمثل طبقة اجتماعية دنيا في المجتمع المصري، فيلم (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006) مثالًا يقدم طرحًا ساخرًا من الفلاح، و(الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999) ينظر للفلاح باعتباره ساذجًا، بل وباعتباره يشكل الأغلبية المغيبة الوعي، فالفلاحون في الفيلم يخرجون للاحتفاء بـ (محروس: عادل إمام) الذي أنقذ الوزير ابن قريتهم (كمال الشناوي) من القتل، وفداه بإصبعه الذي أخذ يتضخم وتتضخم معه قصة إنقاذه للوزير بشكل كاريكاتوري مبالغ فيه بشدة.

اختفت إلي حد كبير الأسر الممتدة من الطرح السينمائي للريف المصري وحل محلها الأسر النووية الصغيرة، وربما يكون في ذلك تفسير لغياب دور الكبير وكلمته، وشيوع الروح الفردية، لأن كل إنسان يحاول أن يدير حياته كما يريد ويرى. في الوقت نفسه برزت قضايا جديدة لم تكن متوفرة في المجتمع الريفي من قبل (عبر الطرح السينمائي) مثل تعدد الزوجات والخُلع.

تظهر مسألة تعدد الزوجات في المعالجة الدرامية لفيلم (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999) الذي يقدم الفلاح باعتباره شرهًا جنسيًا، ويستغل الفيلم هذا التعدد للإسقاط علي الحياة السياسية الفاسدة كما أشرتُ سابقًا.

أما مسألة الخُلع؛ وهذه قضية حديثة علي الحياة الاجتماعية المصرية عبر سن قانون مدني لها ينظمها، فيطرحا فيلمان هما: (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002)، (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005)، يتشابه الفيلمان في ارتباط الفلاح المتحول بهذه القضية لكن في سياقين مختلفين. الأول: في فيلم (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005) حيث تريد الزوجة أن تخلع زوجها ذي الأصول الريفية (طارق: أشرف عبد

الباقي). والثاني: فيلم (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002) حيث يقوم المحامي/الفلاح المتحول ذو الأصول الريفية (بدر النواساني: هاني رمزي) بعمليات خلع لحساب موكلاته، بل إنه يريد أن يرتبط بإحداهن بعد إجراء عملية الخلع.

وأستطيع أن أقول أن فيلم (عسكر في المعسكر: محمد ياسين؛ 2003) يعبر بوضوح عن تحولٍ القيم التي أصابت الفلاح نتيجة هجرته للري ف ـ (حسن إسماعيل: حسن حسني) يتحول من مدرس للتاريخ إلي (حسن كالونيا) الذي يغني خلف الراقصات في الكباريهات، بل إن الفيلم بدءًا من عنوانه وهو يؤكد ويرسخ لهذه التحولات.

ثالثًا: الحقوق الاقتصادية:

ربما كان فيلم (المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991) أكثر أفلام هذه المرحلة تعبيرًا عن حقوق الفلاح الاقتصادية المهدرة، حث تعود ملكية الأرض التي صادرتها الثورة بواسطة قوانين الإصلاح الزراعي وأعادت توزيعها علي الفلاحين للعمدة، هذا السياق الدرامي الرئيسي في الفيلم يؤكد بمفرده علي إهدار المكاسب الاقتصادية التي حققها الفلاح المصري بواسطة ثورة يوليو 1952.

أما باقي القضايا الاقتصادية التي تخص الفلاح المصري في الوقت الراهن فلا وجود لها ولا بإشارةٍ من طرفٍ خفي.

بينما يعكس فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) وعيًا مبكرًا بنوعين من القضايا الاقتصادية التي ستؤثر سلبًا علي الفلاح المصري طيلة هذه المرحلة، وهما:

تحول نمط الإنتاج: إذ يرد في حوار الفيلم الذي صاغه الشاعر (عبد الرحمن الأبنودي) علي لسان (البقال منصور: أحمد بدير) للحداد (أحمد عبد العزيز) ما نصه: "أن هذا الزمان ليس زمان زراعة أو حدادة.... لكنه زمان المشاريع"، ويبدو أنه كان محقًا فقد سيطرت الصناعات التحويلية والشركات العملاقة العابرة للقارات علي كل شيء.

العولمة: إذ يستشرف هذا الفيلم تأثيراتها قبل التنظير لها بسنوات، إذ يعكس إحساسًا متناميًا بتأثر الإقتصاديات المحلية بحركة الاقتصاد العالمي وأزماته، في حوار شيق بين (البقال منصور: أحمد بدير) و(محمد أفندي: محمد منير) عن تأثير الأزمة الاقتصادية الناتجة عن الحرب العالمية الثانية علي الاقتصاد المحلي.

رابعًا: الحق في الخدمات المختلفة:

التعليم:

تتعايش الأفلام المصرية في هذه المرحلة مع مختلف المظاهر السلبية دون أي نقد لها أو توضيح أو توجيه لوجهة نظر، فرغم تواجد الأمية بنسبة كبيرة في الريف المصري إلا أن هذا التواجد ليس له ثمة مظاهر في الفيلم السينمائي وإن وجدت فتكون من باب السخرية والتندر والنظرة المتدنية للفلاح المصري. علي الرغم من أن الأمية هي التي دفعت بـ (أحمد: أحمد ذكي) بطل فيلم (البريء: عاطف الطيب؛ 1986) لأن يكون مجندًا في المعتقل الذي يتم به تعذيب من يسميه الضابط أعداء الوطن، فيُجعل منه بسبب جهله أداة لتعذيب شرفاء الوطن.

ويؤكد عدد غير قليل من أفلام تلك المرحلة علي وجود الأمية بوضوح، كما في أفلام: (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005) حيث نري زوجة العمدة لا تعرف القراءة وتستعين بمن يقرأ لها الجريدة، وفي (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) تجلب (الحزينة: فردوس عبد الحميد) من يقرأ لها خطاب ابنها (مصطفي) والذي نعرف من نص خطابه أنه لا يعرف الكتابة إذ يتقدم بالشكر في نهاية الخطاب لكاتبه. ويتم التأكيد علي تفشي الأمية في الريف في ذات الفيلم من خلال وجود ثلاثة أجيال (الحزينة ـ فهيمة ـ فرحانة) لا يعرفن القراءة والكتابة، وكذلك من يقابلهن من الذكور. كذلك (حسنين :عادل إمام) الفلاح المتحول في فيلم (المتسول: أحمد السبعاوي؛ 1983)، و(عنتر: عادل إمام) وزوجته (مستورة: نورا) في فيلم (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983).

الصحة:

مازالت الرعاية الصحية بالفلاحين في الريف المصري متدنية وأقل مما يجب، ولا تطرح أفلام هذه المرحلة هذه القضية إلا نشكل نادر، فلا نكاد نلمحها واضحةً إلا في فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، أما غيره من الأفلام فيتجاهلها كأنها لا وجود لها أصلًا. فنجد (فهي شريهان) تضع مولودتها علي يد القابلة "الداية" ومجموعة من نساء القرية لعدم وجود طبيب أو توفر رعاية صحية دائمة، ثم نراها تموت بحمى النفاس، بعد فشل محاولات العلاج الشعبي (الحجامة والكي).

مياه الشرب:

اختفت في أفلام هذه المرحلة مسألة جلب النساء للمياه من نهر النيل، فقد بات معروفًا أن شبكة المياه أصبحت متصلة بمعظم بيوت مصر، وهذا طرح يجافي الواقع كما أوضحت بالتفصيل في رؤية السينمائيين الناقصة لقضية مياه الشرب التي يعاني منها عدد غير قليل من قرى مصر وشهدت بعضها وقفات احتجاجية في السنوات الأخيرة. في فيلم (البريء: عاطف الطيب؛ 1986) نري (طرمبة) المياه

داخل بيت (أحمد سبع الليل: أحمد ذكي)، ونجد أخرى عمومية تملأ منها النساء عبر الأداة التقليدية في الريف المصري "البلاص".

الصرف الصحي:
لا تتعرض الأفلام السينمائية لهذا الموضوع وكأن هذه المشكلة لا وجود لها، ولا حق لأبناء الريف المصري بها.

المسكن:
لم يحدث تغيير في تقديم منازل الفلاحين التي قدمت عبر السياق الدرامي لأفلام هذه المرحلة، فما زلنا نري ذات النموذجين السابق تقديمهما في المرحلتين السابقتين؛ وهما:
المنزل الصغير المبني بالطوب اللبن: حيث تغلب صفة الفقر علي المنزل وتدخل أربعة عناصر رئيسية في بنائه هي: الطين ـ البوص ـ الخشب ـ جذوع النخل، وهي منازل صغيرة من حيث المساحة، كما أنها عادةً مكونة من طابق واحد، وتستخدم أسطحها في تخزين الحطب والبوص. نجد هذه البيوت في أفلام مثل: (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)، و(البريء: عاطف الطيب؛ 1986)، و(الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999).
المنزل الكبير الحديث: والذي يقف في منطقة وسطي بين البيوت الفقيرة والقصور، ونجده مكونًا من طابقين ويتصف بكبر المساحة إلي حدٍ ما وتعدد غرفه، وتتسم بالنظافة، وبساطة الأثاث. مثل: منزل العمدة في (المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991)، أو منزل (النائب: لطفي لبيب) في فيلم (في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006)، وقد غلب هذا النمط علي بيوت فلاحي فيلم (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002).

خامسًا: القضايا الخاصة المرتبطة بالعملية الزراعية:

لم تهتم أفلام هذه المرحلة في سياقها الدرامي بطرح أي تفاصيل تخص العملية الزراعية أو المشكلات التي تعصف بها، فقط اكتفي بعض الأفلام بتصوير الريف المصري كواحة للهدوء، أو تصوير عمل البطل بالعملية الزراعية للتأكيد علي انتمائه الريفي، كما في (البريء: عاطف الطيب؛ 1986)، وكذلك للتأكيد علي المشاكل التي تتعرض لها الأرض لغياب أبنائها في التجنيد الإجباري.

وحده فيلم (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983) يظهر قضية تجريف الأراضي الزراعية لصنع ما يُعرف بـ"الطوب الأحمر" من طينها، فأبرز الفيلم في كدراته مساحة للمدخنة الضخمة التي تشيد بمصنع الطوب، كما أظهر مساحة من الأرض الزراعة وقد جرفت بالفعل، كما أن الفلاح (عنتر: عادل إمام) لا مانع عنده من بيع أرض زوجته (مستورة: نورا) لـ (مدحت بك: حاتم ذو الفقار) كي يجرفها ثم يبني عليها ما يشاء. وعلي ضخامة هذه القضية فإنها لم تظهر سوى في هذا الفيلم، كما أن القضايا الكبرى المتعلقة بالعملية الزراعية لم تظهر مطلقًا وكأنها في حالة غياب أو نفي متعمد أو غير متعمد.

سادسًا: الحياة الدينية:

لقد اهتم بعض أفلام هذه المرحلة بإبراز البعد الأسطوري والميتافيزيقي الذي لا يخلو التدين القروي من بعض معتقداته الأسطورية مع المبالغة في تأثير الجن والسحر والحسد في حياتهم، بسبب جهلهم وقلة وعيهم، وأبرز مثال لهذا الطرح هو فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986) حيث تذهب (الحزينة:فردوس عبد الحميد) إلي (الشيخ عنيم) لوضع حدٍ لتوتر العلاقة الجنسية بين ابنتها وزوجها، ثم تذهب الفتاة (فهيمة: شريهان) إلي المعبد، وكذلك عدد من الطقوس الشعبية التي كانت تمارسها (الحزينة: فردوس عيد الحميد). المسألة الأهم في هذه الفيلم؛ هي سيطرة (الشيخ هارون) وحارس خلوته ومقامه (يوسف سليم) علي أوجه الحياة في القرية وتمتعهما بسلطات واسعة علي كل شيء بما في ذلك الرأي العام بالقرية.

وأؤكد علي عدم اهتمام السينمائيين بالتحول النشط للجماعات الدينية التي أخذ ينتشر منذ أواخر سبعينات القرن العشرين ويتنامي في مجتمع القرية، فأثّر وغيَّر مفاهيمًا وطقوسًا دينيةً كثيرةً طبقًا لرؤيته.

سابعًا: علاقة الرجل بالمرأة:

مازالت مركزية الذكور هي المهيمنة علي المجتمع الريفي وعلي ما يقدم عبر الأفلام السينمائية في هذه المرحلة، ولا تكاد تري المكاسب الاجتماعية التي حققتها المرأة والمجتمع المصري عبر السنوات الماضية واضحة. فقط نجد نفس أنماط النساء المقدمات، ونفس الخروج علي الوضع الهامشي في عدد نادر من الأفلام، وكأن ما حدث كان تراجعًا، هذا ما يظهر في مجموع الأفلام التي تتناول الفلاح والريف المصري.

نجد المرأة تعمل في البيت والحقل كما في أفلام: (عنتر شايل سيفه: أحمد السبعاوي؛ 1983)، و(البريء: عاطف الطيب؛ 1986). ونجدها تشرف علي العمل في البيت فقط كما في فيلم (أريد خلعًا: أحمد عواض؛ 2005)، وفيه أيضًا نسمع بأن المرأة قد صارت عمدة في قرية.

أما في فيلم (الطوق والأسورة: خيري بشارة؛ 1986)؛ فنجد المرأة هي التي تعول البيت وتقوم بكافة شئونه، وفي هذا الفيلم يتم التأكيد علي مدي تبعية المرأة للرجل، رغم كل ما فعلته (الحزينة: فردوس عبد الحميد) باستقلالية كبيرة عن الرجال، غير أن تبعية المرأة للرجل تكمن في لاوعي المرأة وهي التي تكرس له وتعيد إنتاجه، نجد (الحزينة: فردوس عبد الحميد) تؤكد لابنتها: أن الرجل هو من يكد ويعرق في الأرض كي تنبت بالخير، وهو من يحصد كل شي في النهاية.

وفي فيلم (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002) يري العمدة (عبد الرحيم النواساني) أن العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة تنافسية من أجل السيطرة والتحكم بالأمور.

ثامنًا: علاقة الحكومة بالفلاح:

تنحصر علاقة الحكومة بالفلاحين في ثلاثة أنماط رئيسية يمكن أن نجدها متمثلة بصورة، أو بأخرى في أفلام هذه المرحلة؛ وهي:

استغلال الفلاح: يتمثل هذا النمط في أفلام مثل (البريء: عاطف الطيب؛ 1986)، و(المواطن مصري: صلاح أبو سيف؛ 1991).

إهمال الفلاح: (الواد محروس بتاع الوزير: نادر جلال؛ 1999)، و(في محطة مصر:أحمد جلال؛ 2006).

عدم الثقة المتبادل بينهما: (محامي خلع: محمد ياسين؛ 2002) إذ تزرع المباحث بين الفلاحين من يتجسس عليهم وينقل لرجالها أخبارهم.

قائمة بالأفلام التي اعتمدت عليها هذه الدراسة

م	اسم الفيلم	المخرج	سنة الإنتاج
1	زينب	محمد كريم	1930
2	الدكتور فرحات	توجو مزراحي	1935
3	فتش عن المرأة	أحمد جلال	1939
4	سي عمر	نيازي مصطفي	1941
5	بنات الريف	يوسف وهبي	1945
6	أرض النيل	عبد الفتاح حسن	1946
7	ابن الفلاح	عبد الفتاح حسن	1948
8	الريف الحزين	محمد عبد الجواد	
9	حب وجنون	حلمي رفلة	
10	فاطمة ومريكا وراشيل	حلمي رفلة	1949
11	أختي ستيتة	حسين فوزي	1950
12	الأفوكاتو مديحة	يوسف وهبي	
13	ابن النيل	يوسف شاهين	1951
14	زينب	محمد كريم	1952
	اسم الفيلم	المخرج	سنة الإنتاج
15	لسانك حصانك	عباس كامل	1953
16	الوحش	صلاح أبو سيف	1954
17	صراع في الوادي	يوسف شاهين	

18	قرية العشاق	أحمد ضياء الدين	
19	ضحايا الإقطاع	مصطفي كمال البدري	1955
20	المفتش العام	حلمي رفلة	1956
21	شباب امرأة	صلاح أبو سيف	
22	أرضنا الخضراء	أحمد ضياء الدين	
23	حسن ونعيمة	بركات	1959
24	صراع في النيل	عاطف سالم	
25	المليونير الفقير	حسن الصيفي	
26	صراع الأبطال	توفيق صالح	1962
27	المارد	سيد عيسي	1964
28	أدهم الشرقاوي	حسام الدين مصطفي	
29	الحرام	بركات	1965
30	العنب المر	فاروق عجرمة	
31	هارب من الأيام	حسام الدين مصطفي	
32	القاهرة 30	صلاح أبو سيف	1966
33	الزوجة الثانية		1967
34	الدخيل	نور الدمرداش	
35	جفت الأمطار	سيد عيسى	
36	البوسطجي	حسين كمال	1968
37	حكاية من بلدنا	حلمي حليم	
38	يوميات نائب في	توفيق صالح	

سنة الإنتاج	المخرج	اسم الفيلم	
1969		الأرياف	
	حسين كمال	شيء من الخوف	39
	محمود ذو الفقار	الحب سنة 70	40
1970	يوسف شاهين	الأرض	41
1971	شفيق شاميه	حادثة شرف	42
1972	حسين حلمي المهندس	الأضواء	43
	يوسف شاهين	العصفور	44
1975	حسين كمال	النداهة	45
1977	بركات	أفواه وأرانب	46
1978	علي بدرخان	شفيقة ومتولي	47
1979	أحمد فؤاد	رجب فوق صفيح ساخن	48
سنة الإنتاج	**المخرج**	**اسم الفيلم**	
1983	أحمد السبعاوي	عنتر شايل سيفه	49
		المتسول	50
	سيد عيسي	المغنواتي	51
1985	سمير سيف	الهلفوت	52
1986	خيري بشارة	الطوق والأسورة	53
	عاطف الطيب	البريء	54
	يوسف فرنسيس	عصفور الشرق	55
	عدلي يوسف	فيش وتشبيه	56
1987	بشير الديك	سكة سفر	57
	عبد اللطيف		

58	صراع الأحفاد	زكي	1989
59	الذل	محمد النجار	1990
60	المواطن مصري	صلاح أبو سيف	1991
61	الفلاحين أهم	ناصر حسين	1992
62	كفر الطماعين	وصفي درويش	
63	ابن الجبل	محمد مرزوق	
64	الفاس في الراس	وحيد مخيمر	
65	زيارة السيد الرئيس	منير راضي	1994
66	الإرهابي	نادر جلال	
67	مبروك وبلبل	ساندرا نشأت	1998
68	صعيدي في الجامعة الأمريكية	سعيد حامد	
69	الواد محروس بتاع الوزير	نادر جلال	1999
70	محامي خلع	محمد ياسين	2002
71	فلاح في الكونجرس	فهمي الشرقاوي	
72	عسكر في المعسكر	محمد ياسين	2003
73	أريد خلعًا	أحمد عواض	2005
74	خريف آدم	محمد كامل القليوبي	
75	بوحه	رامي الإمام	
76	في محطة مصر	أحمد جلال	2006
77	الحب كده	أكرم فريد	2007
78	عصافير النيل	مجدي محمد علي	2010

Table of Contents